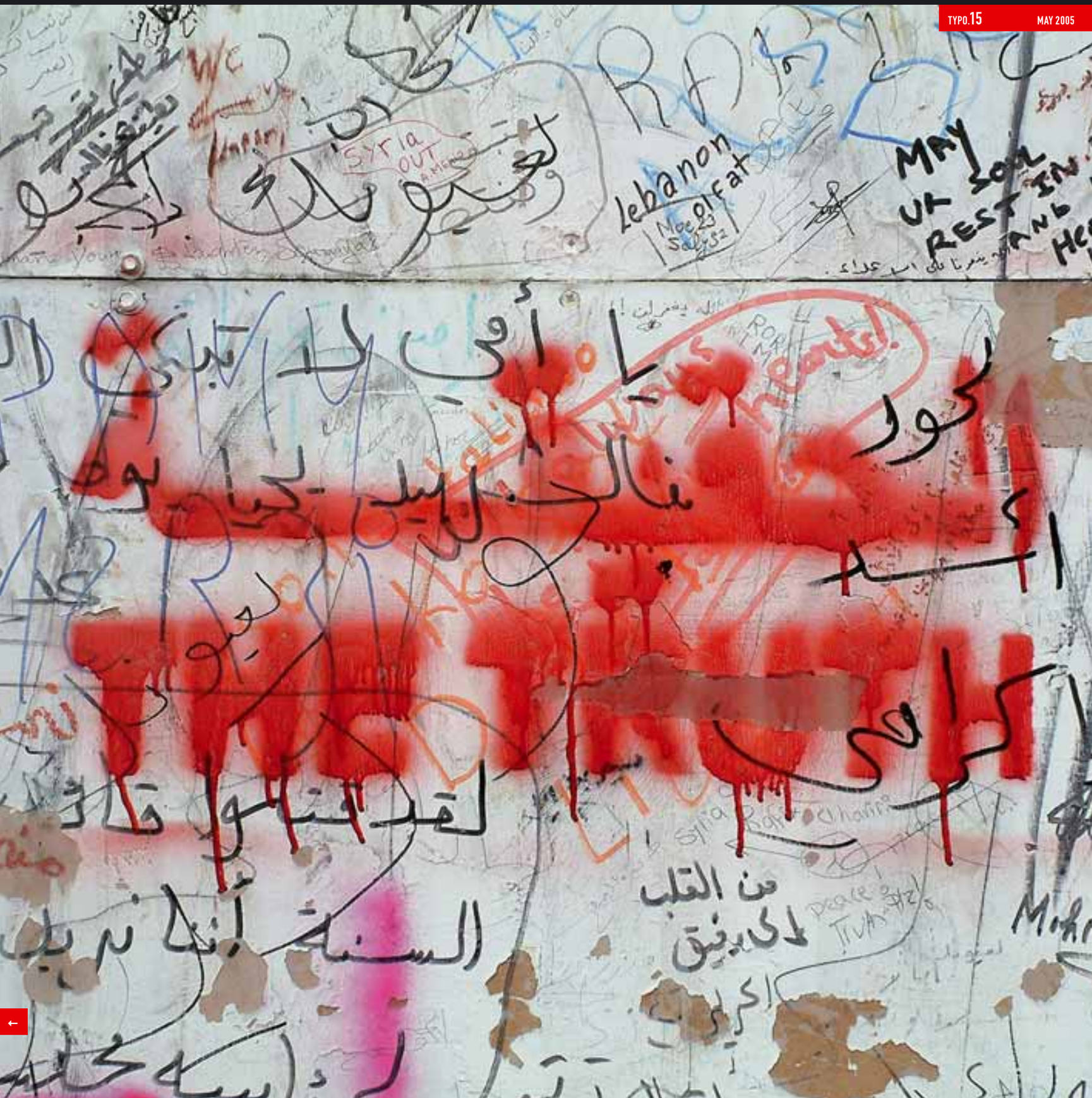
TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.15 MAY 2005



Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

Vydavatel odborných publikací, pořadatel seminářů, konferencí a odborných zájezdů, konzultant a poradce pro oblast předtiskové přípravy, tisku, dokončujícího zpracování

Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3, Česká republika
tel.: 271 737 788, 271 733 554, fax: 272 736 252
e-mail: redakce@svettisku.cz; inzerce@svettisku.cz
http://www.svettisku.cz

hlavní partneři / main partners

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
www.dataline.cz

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR. Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů. Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
www.amsoft.cz

tiskárny / printers

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby: ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

grafika, DTP, CTP, tisk do formátu B1, kompletní knihařské zpracování

REALTISK, s. r. o.
Opatovická 18, 110 00 Praha 1
tel.: +420 224 930 426, +420 224 933 822–3
fax: +420 224 933 824

partneři / partners

ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

Střešovická písmolijna je výrobcem kvalitních OpenType fontů s jedenáctiletou tradicí. Kromě slavných klasických textových písem z evropské historie nabízí také důležitá původní díla českých písmařů 20. a 21. století.

František Štorm
Špálova 23, 162 00 Praha 6 CZ
mail@stormtype.com
www.stormtype.com

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

Univerzální tiskárna a grafické studio. Tisk katalogů a časopisů V1, V2, V3, automatický výsek.

OMIKRON Praha, spol. s r. o.
Doudova 22, 147 00 Praha 4
tel.: 261 218 309–10, fax: 261 227 946
výroba: U Elektry 650, Praha 9 – Hloubětín
e-mail: omikron@omikron.cz
www.omikron.cz

(nejen) knižní typografie a sazba, jazykové redakce, korektury, školení grafických pracovníků

Studio LACERTA
VOŠP (m. 203),
Opatovická 18, 110 00 Praha 1
tel.: 603 746 009, 224 930 319
sazba@sazba.cz
www.sazba.cz

partneři / partners

partner / partner

partner / partner

ANTALIS s. r. o., velkoobchod papírem, člen nadnárodní společnosti ANTALIS International Holdings.

ANTALIS s. r. o.
Office Park Nové Butovice
Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223
e-mail:antalis@antalis.cz
www.antalis.cz

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

ČLEN ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK . A MEMBER OF ICOGRADA DESIGN MEDIA NETWORK icograda

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel** publisher
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa** address
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné** subscription
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce** editorial office manager
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce** advertising
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce** editors
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (catt@magtypo.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika** design
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk** print
REALTISK s. r. o. Opatovická 18, 110 00 Praha 1 Nové Město,
tištěno na papír BLACK LABEL mat / printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m² (dodává ANTALIS s. r. o.)
→ **programy** software
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele.
Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.EDITORIAL 1

TYPO.THEME
Filip Blažek & Linda Kudrnovská → Poetika, tradice a klávesnice 2
Poetics, Tradition and Keyboard

Reza Abedini → Perské písmo a typografie 10
Persian Type and Typography

Majid Abbasi → Současný design a originalita 16
The Originality and Graphic Design Today

TYPO.ACTION 20
Filip Blažek → Typo.Graphic.Beirut

TYPO.ANEW 28
David Bartoň → Egypt

TYPO.BAZAAR 32

Nebýt **René Knipa**, snad bychom po návštěvě konference **TYPO Berlin 2005** opustili grafický design a vzdali vydávání časopisu. Nejočekávanějšími prezentacemi letošního ročníku totiž byla vystoupení **Louise Rosseta**, zakladatele časopisu Wired, a **Neville Brodyho**, spoluzakladatele FontFontu a klíčové ikony experimentální typografie. Zatímco Rosseto si střihnul klasickou americkou psychoanalytickou story popisující tryskový vzestup a náhlý pád jeho projektu, Brody fňukal nad komplikujícím se a přitom zmenšujícím se světem, instantním designem a nechápavými klienty. Byly to chvíle vskutku depresivní. A tak René Knip zapůsobil jako zjevení. Přímočaře, vtipně a nekomplikovaně ukazoval, jak se rozhlíží po světě, kde všude hledá inspiraci a jak tyto podněty přetváří do nádherných aplikací. Vyprávěl také o tom, jak je často sám sobě zadavatelem i producentem a jak jej práce těší. Na výsledku je to zatraceně vidět – ostatně, podívejte se sami na → **www.atelierreneknip.nl** Díky Knipovi víme, že nepřichází konec grafického designu a typografie, to jen některé ikony jsou unavené a musí se z toho vyznat. Díky článkům v tomto čísle navíc víme, že pěkný design nevzniká jen v Holandsku, ale i v zemi, o které jinak ve zprávách neslýcháme nic pozitivního. Tak si tu dávku optimismu užijete. ✖ [vaše redakce]

(více o TYPO Berlin na str. 32)

After attending the **TYPO Berlin 2005** conference, we would probably be better off leaving the graphic design for good and giving up this magazine, if it weren't for **René Knip**. The most eagerly awaited speakers of this year's conference were **Louise Rosseto**, the founder of the Wired magazine, and **Neville Brody**, the cofounder of FontFont and a key icon of experimental typography. While Rosseto produced a classic American psychoanalytic story describing the rapid boost and the following plummet of his project, Brody ranted about the increasingly complicated, yet shrinking world, about instant design and dull clients. Their talks imposed some truly depressing moments on us. This is why René Knip brought such revelation. In demonstrating of how he perceives his surroundings, where he searches for inspiration, and how he transforms these impulses into his beautiful applications, he was outspoken, amusing and full-hearted. He also described what it feels like to be one's own investor and producer, and what pleasure his work gives him. After all, the result shows this in a fairly in-your-face way—see **www.atelierreneknip.nl** Thanks to René, we know that the end of graphic design and typography is not approaching yet. Is is only some of the icons who are tired and need to share that with us. Thanks to the articles in this issue, we also know that good design does not develop in Netherlands only, but also in a country where we are not used to hearing anything positive in the news. So, enjoy your dose of optimism, please. ✖ [the editors]

(More about TYPO Berlin on page 32)

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Feite Engschrift (Regular) → URW++

POETICS, TRADITION AND KEYBOARD PRESENT IRANIAN TYPOGRAPHY HAS AWAKENED. NOW, IT IS ALIVE AND EAGER TO LIVE. IN 1998, THE IRANIAN GRAPHIC DESIGNERS SOCIETY (IGDS) WAS FOUNDED. IN 2001, YOUNG TYPOGRAPHERS HAVE FOUNDED THE GROUP THE 5TH COLOR; YEAR LATER, THE VERY FIRST EXHIBITION OF IRANIAN TYPOGRAPHY, CALLED BOUF-E KUR, HAS TAKEN PLACE IN TEHERAN. THIS REVIVAL HAS BEEN NOTICED ABROAD. TWO JOINT EXHIBITIONS OF YOUNG VISUAL ARTISTS WERE ORGANIZED BY ALAIN LE QUERNEC IN FRANCE (IN ECHIROLLES, 2002, AND IN CHAUMONT, 2003). SEVERAL EUROPEAN MAGAZINES PUBLISHED SAMPLES OF WORKS OF IRANIAN TYPOGRAPHERS. NOW, IRANIANS TAKE PART IN EVERY COMPETITION OR BIENNALE. WHAT IS SO EXCEPTIONAL ABOUT IRANIAN TYPOGRAPHY? WE ASKED A FEW LEADING IRANIAN TYPOGRAPHERS THEMSELVES TO ANSWER A FEW QUESTIONS.

TYP.TYP. **URW Grotesk** (medium, bold) URW++

TEXT. FILIP BLAŽEK & LINDA KUDRNOVSKÁ

← **EDIK BOGHOSIAN** Molavi, The second Iranian Typography Exhibition, poster / Molavi, 2. ročník Výstavy íránské typografie, plakát / 2004

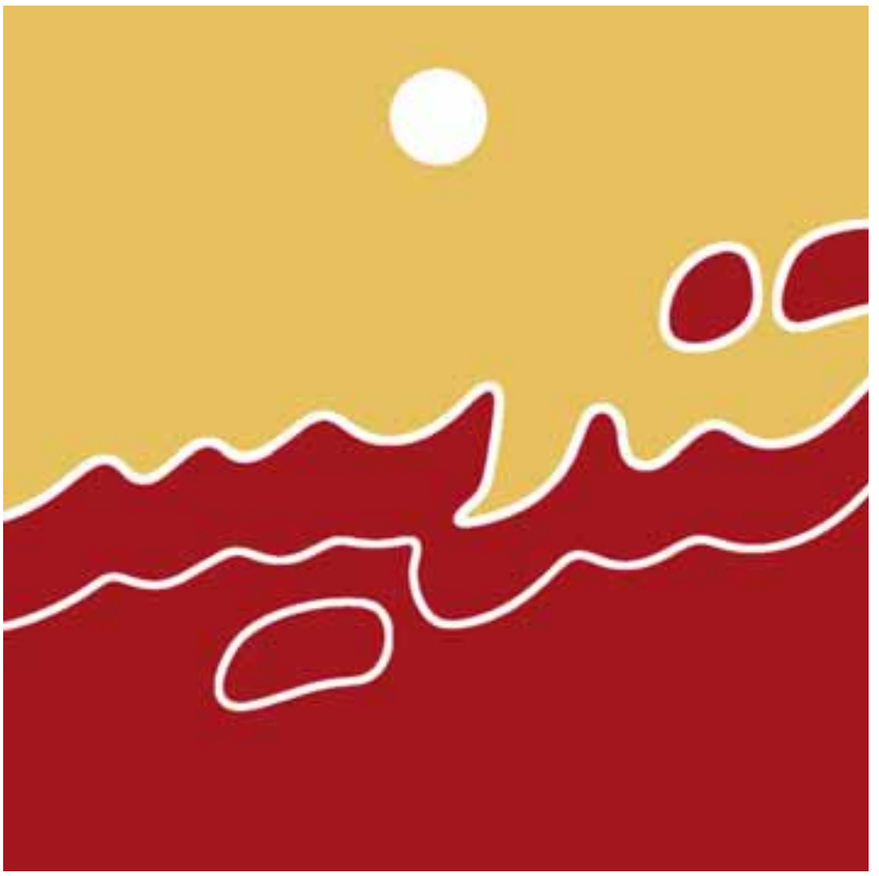
✖ PRESENT IRANIAN TYPOGRAPHY IS DIFFERENT FROM WESTERN DESIGN. WHAT DO YOU THINK IS THE MAIN DIFFERENCE BETWEEN WESTERN AND IRANIAN TYPOGRAPHY?

EDIK BOGHOSIAN: Iranian typography is based on Persian (Farsi) letters, whose structure is not as systematic and geometrical as the structure of Latin letters. The Farsi letters are oblong and full of curves. This results in flexibility and rhythm; the shapes are full of energy and resemble the movement of dance. Iranian typography is calligraphic and very poetic. Throughout the history of Iran, the composition of calligraphy and poetry was always interconnected.
Unfortunately, just as the Chinese and Japanese characters are rarely distinguished by most audiences, the same happens with the Arabic and Persian alphabets. Nevertheless, I have to emphasize that Iranian typography has evolved differently; the composition of characters in Iranian typographic works and in calligraphies differs notably from Arabic. Still, it is not surprising that strangers cannot distinguish these two typographies at first sight.
In my opinion, the Iranian typography is more traditional than the Western typography in general. The reason is that Iranians are very fond of tradition; it is a part of their life, heritage and art.
The biggest problem of contemporary Iranian typography lies in the lack of digitalised Farsi fonts. Some of the available fonts are well designed, but the rest contains calligraphic errors and it is problematic to work with. Designers thus need to rebuild the fonts thoroughly, if they want to use them in their works, or they must invent their own, individual ways of producing typefaces.
Designers do work hard, but in my opinion, the contemporary Iranian typography is not yet fully mature.
Today, the Western audience is more familiar with Iranian typography. However, it is the exotic character of these letters which evokes the great interest of foreign audience, and this is why we must be very cautious—there thus exists a great potential for our typography to change into a cliché. The designers must be very wary and use their wisdom to avoid this to happen.

AMIRALI GHASEMI: I believe one of the main differences is that the smallest typographic unit in Iranian typography is word, as opposed to the letter in the Western typography. Therefore the Iranian designer not only considers the relationships between words, but also the various possibilities and relationships among the letters within a word.

SAED MESHKI: This difference has two facets: first, it is the difference between cultures and second, it is the difference between forms and the way of writing. The second one is influenced by the first.
As it was already mentioned, Iranian typography is influenced by Iranian calligraphy. You will not find a single Iranian typographer who has not considered Iranian calligraphy or who would not be familiar with it.
Another matter is that, in my opinion, the main difference should be sensed in the atmosphere, not in the appearance of the works. One should distinguish whether they have Iranian essence, or only Iranian appearance. Iranian typography has really become a passion to Westerns, because for them, it is a novelty. In quite a few cases, an Iranian designer has used letters just as a texture, not expressing any idea connected with the subject. Then, the Westerns have treated it as text and it was very acceptable to them.

MAJID ABBASI: The main difference between the Iranian typography and the Western one is the form and space of Farsi letters and the different meaning of Persian literature compared to its Western counterpart. Iranian designers try to adapt the Farsi letters and space according



↑ **EDIK BOGHOSIAN** Tandis art biweekly / čtrnáctideník Tandis art, logo, 2003

POETIKA, TRADICE A KLÁVESNICE SOUČASNÁ ÍRÁNSKÁ TYPOGRAFIE SE PROBUDILA A MÁ SE ČILE K SVĚTU. ROKU 1998 BYLO ZALOŽENO ÍRÁNSKÉ SDRUŽENÍ GRAFICKÝCH DESIGNÉRŮ (IGDS), V ROCE 2001 USTAVILA SKUPINA MLADÝCH TYPOGRAFŮ SDRUŽENÍ THE 5TH COLOR A O ROK POZDĚJI SE V TEHERÁNU USKUTEČNILA VŮBEC PRVNÍ VÝSTAVA ÍRÁNSKÉ TYPOGRAFIE POD NÁZVEM BOUF-E KUR. TOTO „OBROZENÍ“ NEZŮSTALO BEZ OHLASU V ZAHRANIČÍ. DVĚ SPOLEČNÉ VÝSTAVY MLADÉ GENERACE VÝTVARNÍKŮ USPOŘÁDAL VE FRANCII ALAIN LE QUERNEC (V ECHIROLLES, 2002, A V CHAUMONT, 2003) A NĚKOLIK EVROPSKÝCH ČASOPISŮ PŘINESLO UKÁZKY PRACÍ ŘADY TYPOGRAFŮ. V SOUČASNOSTI NAJDEME ÍRÁNCE TÉMĚŘ NA KAŽDÉ SOUTĚŽI ČI BIENÁLE. V ČEM JE ÍRÁNSKÁ TYPOGRAFIE TAK VÝJIMEČNÁ? O ODPOVĚDI JSME POŽÁDALI PŘÍMO NĚKOLIK VÝZNAMNÝCH ÍRÁNSKÝCH TYPOGRAFŮ.

↑ **AMIRALI GHASEMI** Against Persian Garden Exhibition, illustration for web / Proti výstavě Persian Garden, ilustrace pro webové stránky, 2004

to the Western rules and to the presently applied methods. At the same time, they try to preserve the national and regional features of language, letters and literature. During recent years, with the growth of modern and contemporary Iranian graphics, new spaces have been discovered through calligraphy or through the usage of the fonts recently installed on the designer's computers. This had altered everyone's viewpoints, and all definitions of graphic design.

✖ IN SOME COUNTRIES, GRAPHIC DESIGN HAS VERY POSITIVE FEEDBACK FROM THE GENERAL PUBLIC. IN OTHERS, IT DOESN'T DRAW MUCH ATTENTION, AT ALL. HOW DOES THE IRANIAN SOCIETY VALUE THE WORK OF GRAPHIC DESIGNERS?

MAJID ABBASI: Some years ago, the public probably would not tell the difference between graphic and traffic! Nowadays, the number of students graduating from this country's universities and art schools is increasing every year. All Iranian families who live in a big city would like one of their children to study some subject related to graphic design.
In addition, due to the more open political atmosphere of the past eight years, some non-governmental organizations, such as the Iranian Graphic Designers Society (IGDS), played an important role in the professional formation and enhancement of graphic design. This association has set some standards for the graphic designers. It has also organized seven biennial exhibitions in various fields nation-wide and the 8th of them will be held worldwide.
It is now preparing its ninth exhibition. Neshãn magazine, which is dedicated to graphic design, has now completed its first year of existence, and is entering second. In addition, the ministry of culture now recognises the importance of cooperation and consultation with graphic designers, especially the IGDS.

AMIRALI GHASEMI: The Iranian society has historically been and still is very much a literature-based society. The visual occupies second or ever third position in terms of communication. I would say that although the designers in the past couple of decades have been making an effort to spread the visual culture, the lack of emphasis on this field in education has raised a generation neutral towards visual art.

PEDRAM HARBY: Although public opinion is positive towards graphic design, it is at the same time very much influenced by the tendency to safeguard our ancient culture and customs. In the old times, painters, calligraphers and later architects did, in fact, produce graphic design. Even today, the public holds the opinion that graphic designer is a painter or a calligrapher.

EDIK BOGHOSIAN: And it was calligraphy and miniature which has familiarised the Iranians with visual art long time ago. Certainly, graphic design is much more recent field, and the public reacts to every new field. I think that the most important responsibility of every graphic designer is to explain precisely what design really is. The preceding generation of Iranian designers has made a great effort to describe the graphic design and its role in our life to the public. This made it easier for us to fulfil this duty. However, the tastes of the public change, just as the public itself changes. The graphic design has to be constantly looking to find new dimensions and ways of staying alive. Seven years of hard work of the IGDS has helped the public to understand graphic design better.

MARYAM ENAYATI: Nowadays, the situation of the graphic design is better than before. This progress was caused by the Iranian enthusiasm in this field. However,

↑ **AMIRALI GHASEMI** Chador-art, illustration for web / ilustrace pro webové stránky, 2004
↗ **MAJID ABBASI** The first Iranian typography exhibition, poster / 1. ročník Výstavy íránské typografie, plakát, 2003
↗↗ **MAJID ABBASI** Conference on the folk art in Iran, poster / konference o lidové tvorbě v Íránu, plakát, 2004

in my opinion, the graphic design has not yet acquired the position it deserves. In Iran, special people care about graphic design, and I am sure the situation will improve in near future.

✖ THE DEVELOPMENT OF WESTERN GRAPHIC DESIGN IS STRONGLY INFLUENCED BY TECHNOLOGY. TODAY, THIS MAINLY MEANS COMPUTERS. WHAT IS YOUR APPROACH TO THE COMPUTER AS A TOOL?

MARYAM ENAYATI: **Computer is just a tool for increasing my speed in processing my works.**
Indeed, there is no difference between a computer and a pen, but we should know that our time is precious, we should save it and we shouldn't ignore its leading role in human life.

SAED MESHKI: **That is surely true. Computer accelerates the work, it removes the need of manual work... but we cannot say that today designers' works are better than those of the previous generation. Computer has changed the way of encountering subjects. I compose all my works by computer. If you turn on my machine, you will see "My Love" instead of "My Computer". The reason is not that the computer is my love, but because all my works are in it!**

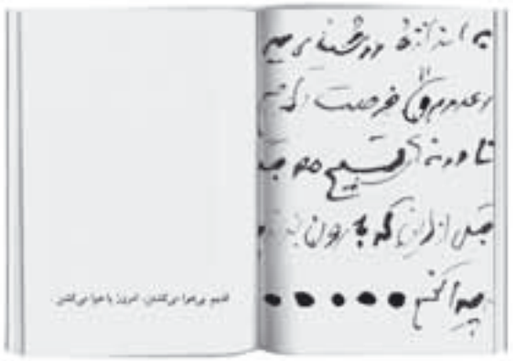
EDIK BOGHOSIAN: **Technology, especially the computer, has had a great effect on the world graphic design. As everyone says, computer is a tool and artist has to know that well and find out why he should use it.**
For example, when Jackson Pollock started to develop his new technique of abstract expressive paintings, maybe it had begun as a happening, but if he didn't understand his tool and couldn't control it, then he wouldn't have found his personality and image in his art.
Communication between graphic design artist and the computer (as a tool) is similar to the example I mentioned above. Computer enables us to reach a certain level of quality; it contains various software, filters, accessories,

NA PRVNÍ POHLED JE SOUČASNÁ TVORBA ÍRÁNSKÝCH TYPOGRAFŮ ODLIŠNÁ OD ZÁPADNÍ PRODUKCE. V ČEM SE PODLE VÁS HLAVNĚ LIŠÍ ZÁPADNÍ TYPOGRAFIE OD ÍRÁNSKÉ?

Edik Boghosian: Íránská typografie je založena na perském písmu, jehož struktura je méně geometrická než struktura písma latinkového. Perské písmo je ležaté a plné křivek, což umocňuje jeho flexibilitu a rytmus, jeho tvary se zdají být roztančené a plné energie. Íránská typografie je kaligrafická a velice poetická, ostatně v perské historii byly kaligrafie a poezie vždy úzce propojeny. Bohužel podobně jako si lidé pletou čínské a japonské písmo, zaměňují také písmo perské a arabské. Je třeba říci, že perská typografie se vyvíjela jinak a rovněž kompozice znaků se v perských kaligrafických a typografických pracích zásadně liší od kompozice arabské. Není ale divu, že cizinec na první pohled perskou kaligrafii od arabské nerozliší.
Íránská typografie je ve srovnání s typografií západní mnohem tradičnější. Vyplývá to z hrdosti Íránců na národní tradice, které jsou nejen součástí jejich kulturního dědictví, ale i každodenního života a současného umění.
Nejzásadnější problém současné íránské typografie spočívá v nedostatku digitalizovaných perských fontů. Některé z dostupných fontů jsou dobře navržené, ale ve většině najdeme kaligrafické chyby a jejich užití v praxi je tudíž problematické. Pokud tedy chceme s fonty pracovat, musíme je většinou buď upravovat, nebo si navrhovat písma vlastní. Děláme, co můžeme, ale domnívám se, že současná íránská typografie má před sebou ještě dlouhou cestu k dokonalosti.
Íránský grafický design je už západnímu publiku poměrně známý, ale je tomu tak především díky exotickému charakteru perského písma. Současní íránští designéři proto musejí být velice opatrní, aby se jejich tvorba nezměnila v klišé.

Amirali Ghasemi: Jedním z hlavních rozdílů mezi západní a perskou typografií je také to, že zatímco na Západě je nejmenší typografickou jednotkou písmeno, v íránské typografii je to slovo. Íránský grafik tedy musí kromě vztahu mezi jednotlivými slovy zvažovat také souvislosti mezi jednotlivými písmeny v rámci každého slova.
Saed Meshki: Zásadní rozdíl spočívá ve dvou vzájemně propojených faktorech: za prvé je zde rozdíl kulturní, za druhé rozdíl ve způsobu psaní. První faktor pak samozřejmě ovlivňuje ten druhý. Jak už zde bylo naznačeno, íránská typografie vychází z kaligrafie. Stěží byste hledali íránského typografa, který se kaligrafií nikdy nezabýval, a to je také důvod, proč se přístup k typografii v Íránu liší od toho západního.
Další zásadní rozdíl spočívá v atmosféře díla, ne jen v jeho finálním vzhledu. Měli bychom rozlišovat, zda dílo v sobě má něco z perského ducha, nebo zda má jen perský vzhled. Íránská typografie je opravdu pro západní diváky určitým typem posedlosti, protože je pro ně nová. Byli jsme však už také svědky toho, že íránský designér použil písmo jen jako bezobsažnou strukturu, která nenesla žádnou myšlenku a pro samotné dílo neměla žádný význam. Západní publikum však tuto strukturu chápalo jako text, a proto pro ně byla akceptovatelná.
Majid Abbasi: Hlavním rozdílem mezi íránskou a západní typografií je tvar perských znaků a způsob využívání prostoru. Rozdílný je také význam literatury pro společnost íránskou a západní. Íránští designéři se pokoušejí pracovat s perským písmem podle západních pravidel a nejmodernějších metod. Současně se však snaží uchovat si národní a regionální rysy jazyka, písma a literatury. V posledních letech, společně s nástupem moderní íránské grafiky, byly objeveny nové možnosti související s využitím kaligrafie i nových počítačových fontů. Díky tomu se změnil názor na pojetí grafického designu.

↑ **SAED MESHKI** “Asking Makes the Way More Far”, book design / úprava knihy, 2003
↙ **MAJID ABBASI** The second Iranian Typography Exhibition, poster / 2. ročník Výstavy íránské typografie, plakát, 2004
↓ **SAED MESHKI** “A Handful of Secret Ash”, book cover / knižní obálka, 2002



and so on. So, if artists don't know the tool and the options it offers perfectly, and if they don't know how to use it to express themselves and to control the process of creation, they may lose their personality because of the technology. The knowledge of computers becomes their trap.
Personally, I am not interested in Hi Tech so much, but I am trying to find my way to utilise the computer. This work will be complete in years.

MAJID ABBASI: The present generation of graphic designers has been able to communicate with the today's tool, that is, the computer, to some extent. However, I think not as much as the Westerners have. Iran, in spite of its too many political, social and cultural ups and downs, has achieved good results in trying to keep up with what is now going on in the world.
In my works, I try to employ these means to present my works in a more modern form. Through these means, minimalism, despite the complications and varieties of Iranian art, may be implemented in quite contemporary way. Through the computer, one may demonstrate the variety of design. It guides the designer to the ultimate result under one condition—that is used consciously, with clear visual concept, and with the knowledge of what has so far happened in graphic design.

✖ WHAT ARE THE ROOTS OF YOUR WORK? TO WHAT EXTENT ARE YOU INFLUENCED BY CONTEMPORARY WESTERN DESIGN? DO YOU ADJUST YOUR WORK TO THE TASTE OF WESTERN AUDIENCE?

AMIRALI GHASEMI: I use Western design to learn from it, but at the same time, it does not constitute my aesthetic taste. To be honest, I don't care if they like it or not. But I have to mention that after the 9/11, the political affairs and the Western media had drawn the world's attention to the Middle East and this had both positive and negative effect on our design. On one hand, every design or culture product from this part of the world was praised

GRAFICKÝ DESIGN JE V NĚKTERÝCH ZEMÍCH PŘIJÍMÁN VELMI KLADNĚ, JINDE STOJÍ NA OKRAJI ZÁJMU VEŘEJNOSTI. JAK SI PODLE VÁS ÍRÁNSKÁ SPOLEČNOST CENÍ PRÁCE GRAFICKÝCH DESIGNÉRŮ?
Majid Abbasi: Ještě před několika lety nebyla íránská veřejnost v podstatě schopna rozlišovat mezi grafikou a trafikou. Nyní ale každým rokem přibývá studentů, kteří absolvují studia na výtvarných školách po celé zemi a každá rodina žijící ve větším městě si údajně přeje, aby jedno z jejích dětí studovalo obor související s grafickým designem. Navíc – díky otevřenější politické atmosféře uplynulých osmi let – hrály důležitou roli ve formování oboru i nevládní organizace jako například Íránské sdružení grafických designérů (IGDS). Tato společnost stanovila jisté regule pro grafické designéry a zorganizovala sedm celostátních bienále v různých uměleckých oblastech. Osmý ročník je mezinárodní a připravuje se ročník devátý. Grafický časopis Neshan úspěšně vstoupil do druhého roku své existence a úředníci Ministerstva kultury navíc pochopili význam spolupráce a konzultací s grafickými designéry, zvláště se členy IGDS.
Amirali Ghasemi: Íránská společnost byla a stále je z velké části založená na písemné komunikaci a komunikace vizuální tady nemá takový význam jako na Západě. Řekl bych, že ačkoli se designéři v uplynulých desetiletích snažili ze všech sil šířit vizuální kulturu, nedostatečný důraz na výchovu v tomto směru dal vyrůst jedné generaci, která vizuální umění v podstatě nevnímá.
Pedram Harby: Přestože je veřejné mínění grafickému designu nakloněno, je zde zároveň výrazná tendence bedlivě střežit naši původní kulturu a její zvyky. V dávných časech vlastně malíři, kaligrafové a později i architekti vytvářeli jistý druh grafického designu. A ještě dnes ve společnosti přetrvává názor, že grafik je vlastně buď malíř, nebo kaligraf.
Edik Boghosian: A byla to vlastně kaligrafie a miniatura, která už vizuální umění Íráncům dávno přiblížila. Grafický design je samozřejmě mnohem novější odvětví a veřejnost na každý nový podnět nějak reaguje. Domnívám se, že jedním z hlavních úkolů grafického designéra je jasně vysvětlovat veřejnosti, co je grafický design. Předchozí generace íránských designérů má velkou zásluhu na představení grafického designu a jeho role v našem životě široké veřejnosti. Díky nim je naše současná role mnohem snazší. Vkus veřejnosti se však mění stejně, jako se mění sama společnost, a grafický design musí stále nacházet nový prostor k životu. Sedm let dřiny IGDS umožnilo veřejnosti lépe pochopit funkci grafického designu.
Maryam Enayati: Domnívám se, že situace v oblasti grafického designu se díky nadšení íránských grafiků zlepšuje. Přesto však grafický design ještě zdaleka nedosáhl společenské pozice, jakou si zaslouží. V Íránu se o grafický design starají výjimečně schopní lidé a jsem si jistá, že situace se v blízké budoucnosti dále zlepší.

VÝVOJ ZÁPADNÍHO GRAFICKÉHO DESIGNU BYL VŽDY VÝRAZNĚ OVLIVŇOVÁN TECHNOLOGIEMI, V SOUČASNÉ DOBĚ ZEJMÉNA POČÍTAČI. JAKÝ JE VÁŠ VZTAH K POČÍTAČI JAKO NÁSTROJI?
Maryam Enayati: Počítač mi pomáhá urychlit práci. Jak počítač, tak i tužka jsou sice jen nástroje, ale měli bychom si uvědomit, že náš čas je vzácný, měli bychom s ním šetřit a neměli bychom ignorovat jeho zásadní roli v lidském životě.
Saed Meshki: Je pravda, že počítače urychlují naši práci, ale nemůžeme říci, že tvorba dnešních designérů je díky nim lepší než tvorba předchozí generace. Počítače změnily náš přístup ke zpracovávaným námětům. Já osobně dělám všechnu práci na počítači, a kdybyste můj počítač zapnuli, uviděli byste hlášení „Má láska“ místo „Můj počítač“. Není to samozřejmě proto, že bych byl zamilovaný do svého počítače, ale protože v mém počítači je uložena veškerá moje práce.
Edik Boghosian: Technologie a zvláště počítače mají samozřejmě na moderní grafický design zásadní vliv. Jak všichni opakují, počítač je nástroj. A tvůrce by si to měl dobře uvědomovat a znát přesně cíl, jehož chce s použitím počítače dosáhnout.
Když třeba Jackson Pollock začal malovat ve stylu abstraktního expresionismu, možná to zprvu chápal jako happening. Pokud by ale nebyl schopen ovládat své pracovní nástroje, jistě by svým dílům nemohl vtisknout svou osobnost a obraz svého světa. A stejně je tomu i ve vztahu grafického tvůrce a jeho počítače-nástroje. Počítače nám umožňují dosáhnout jisté úrovně kvality – obsahují software, filtry, příslušenství a tak dále –, ale pokud tvůrce dokonale nerozumí svému nástroji a možnostem, jež nabízí, pokud neví, jak jej používat k vyjádření sebe sama, a nedokáže mít tvůrčí proces pod kontrolou, může technologie zavinit ztrátu osobitosti jeho díla. Použití počítače se pak stává pastí...
Já osobně nejsem moderními technologiemi posedlý, ale hledám způsoby, jak mi mohou pomoci v práci. Toto hledání je proces, který může trvat celé roky.
Majid Abbasi: Současná generace perských grafických tvůrců je schopna používat moderní technologie, i když nejspíš ne do té míry jako jejich západní kolegové. Domnívám se, že přes množství politických, sociálních i kulturních zvratů v naší zemi držíme dobře krok se současným technologickým vývojem na Západě. Já osobně používám počítač, abych mohl svou práci prezentovat současným způsobem – jeho prostřednictvím můžu pracovat moderně a minimalisticky navzdory komplikovanosti a mnohotvárnosti íránského umění. Prostřednictvím počítače je možné využít rozmanitost, kterou grafický design nabízí. Moderní technologie pomáhají designérovi dospět k cíli – pod podmínkou, že je používá s rozvahou, s jasnou vizuální představou a s vědomím toho, co se až dosud v grafickém designu odehrálo.

JAKÁ JSOU VÝCHODISKA VAŠÍ TVORBY? NAKOLIK SE NECHÁVÁTE OVLIVNIT SOUČASNÝM GRAFICKÝM DESIGNEM ZE ZÁPADU? SNAŽÍTE SE SVÁ DÍLA PŘIZPŮSOBOVAT VKUSU ZÁPADNÍHO PUBLIKA?
Amirali Ghasemi: Já osobně se od západního designu učím, ale nemůžu říct, že by představoval podstatu mého estetického názoru. Abych byl upřímný, není pro mne určující, jestli se západnímu divákovi moje práce líbí, nebo nelíbí. Ale měl bych asi zmínit, že pozornost světa, která se prostřednictvím médií na Blízký východ soustředila po 11. září 2001, má na náš grafický design jak pozitivní, tak i negativní dopad. Na jedné straně byl každý designérský a kulturní počin z této části světa západním publikem chválen a oslavován, na straně druhé – jak vlny zájmu přicházejí a opadají – je stále těžší rozlišovat mezi dobrým a špatným designem. A to platí i o perské typografii.
Edik Boghosian: Hlavním východiskem své tvorby jsem já sám. Když mě něco zaujme, snažím se nejdřív ze všeho zjistit proč. Domnívám se, že

↑ **MARYAM ENAYATI** Molavi, The second Iranian Typography Exhibition, poster / Molavi, 2. ročník Výstavy íránské typografie, plakát, 2004

and celebrated by the Western audience. On the other hand, as these are waves that come and go, the ability to distinguish good design from poor design is more and more difficult to acquire... This is especially true when we are talking about typography (here, the Persian typography).

EDIK BOGHOSIAN: My work roots in myself. When something impresses me, first, I try to find out by myself why it had such effect on me.
It is not possible to fraction today's world design. It doesn't matter what comes from the West or East; influences exist and one cannot escape that. Today's design is a dialogue between civilizations.
At the moment, I cannot judge how strong the influence of contemporary Western design in my works is.
As an Armenian/Iranian (I am originally Armenian and Armenians are traditional like Iranians), my only goal now is to preserve my traditions and heritage in my works and to make it personal.
Where I could absorb the Western influence into my works, I did.

MARYAM ENAYATI: I follow Western works to broaden my expertise, and I try to improve my works and to produce better graphic design. I don't like limits in design. I know that I can learn more from Western design. I think an image itself can explain the designer's idea, and it does not matter whether the audience is Western or Eastern. The only influence of the audience's nationality on my work is that I attempt to put the subject of my work both in Latin and Persian.

MAJID ABBASI: The treasure of Western graphic design has always influenced me. I still follow its process of changeenthusiastically, and I try to use any thought of any kind in design to improve my work, as I explained.
I do not try to adjust my work to the taste of a Westerner. I produce my work in a way in which it should be produced. I think this is the result of the improvement in Iranian graphic design. My works are part of what is nowadays happening in Iran.
Today, like my other colleagues, I am determined to achieve a style which is idealistic, transformed and influenced by the world surrounding me, but without losing my origins. I think Iran's graphic design still needs to refer to the values of the past and utilise them. I try to reflect this, which probably enables me to produce completely personal dimensions through combining image and Farsi script.

SAED MESHKI: I'm also enormously influenced by the past of my country and I love its culture. This nostalgic feeling has influenced my works. This doesn't mean that I'm not familiar with Western designers and their graphic design. I follow the development of Western works very closely, but I do not adjust my works according to the Western tastes. In my works, I try to preserve the Eastern poetic feeling. In my opinion, every work of graphic design may be a poetic explanation of the subject. I think the most important thing is that the designer has to be honest in his works.

✖ WHAT IS THE ROLE OF WOMEN IN CONTEMPORARY IRANIAN DESIGN?

MARYAM ENAYATI: There are less woman designers than man designers in Iran, in spite of the fact that we have more women students in colleges and universities. Unfortunately, after graduation, most women do not work permanently, so their role in design diminishes. After a few years, they do not retain any position in the graphic design at all.

↑ **PEDRAM HARBY** An afternoon with drama, 6th chapter, poster, City Theatre of Tehran / plakát, Teheránské městské divadlo, 2003
↗ **PEDRAM HARBY** An afternoon with drama, 7th chapter, poster, City Theatre of Tehran / plakát, Teheránské městské divadlo, 2003

MAJID ABBASI: During the last three years, in the classes that I have taught in the faculty of fine arts in Tehran University, the percentage of woman participants has been more than men by a ratio of 80 to 20.
Women are more persistent, disciplined and hard-working; but, unfortunately, due to the social and economic substructures in Iran's society, they do not come out well in professional field after graduation. Thus, out of 10 professors in the subject of graphics in this faculty, there is only one woman. The new generation of Iran's graphic designers includes a very small percentage of women.

EDIK BOGHOSIAN: But IGDS has 348 members and around 115 of them are women. This is a great number, I think... ✖

Saed Meshki → **www.saedmeshki.com**
Edik Boghosian → **www.edikboghosian.com**
Pedram Harby → **www.pedramharby.com**
Amirali Ghasemi → **www.amiralighasemi.com**
Majid Abbasi → **www.didgraphics.com**
GraphicIran → **www.graphiciran.com**
5th Color → **www.5thcolor.com**
Parking Gallery → **www.parkingallery.com**
Neshan magazine → **www.neshanmagazine.com**

dnes už není možné design rozdělovat – nezáleží na tom, co přichází z Východu a co ze Západu, vlivy prostě existují, tomu se nelze vyhnout. Současný design je založen na dialogu civilizací. V tuto chvíli už nemohu posoudit, jak silný vliv na mou práci západní design má. Jsem původem z Arménie a Arménci jsou stejně tradicionalisticky založení jako Íránci. Mým cílem je prostřednictvím své práce uchovat tradice a kulturní dědictví a přidat k nim něco ze sebe sama. Západním vlivům se ale nevyhýbám.
Maryam Enayati: Západním designem se zabývám, abych si rozšířila obzory a dosáhla tak lepších výsledků ve vlastní grafické práci. Nemám ráda, když mě v tvorbě cokoli omezuje, a vím, že ze západního designu se můžu hodně naučit. Myslím si, že obraz sám o sobě může snadno vyjádřit grafikovu myšlenku, a není podstatné, jestli je divák ze Západu, nebo z Východu.
Majid Abbasi: Západní grafický design mě vždycky ovlivňoval a stále s nadšením sleduji jeho vývoj. Pokouším se využít každou přínosnou myšlenku k vylepšení vlastní práce, ale nesnažím se přizpůsobovat svou práci západnímu vkusu. Dělám věci po svém a domnívám se, že i to je výsledek zlepšení situace v íránském grafickém designu. Moje práce je součástí aktuálního dění v Íránu. Dnes se, podobně jako většina mých kolegů, podílím na vytváření jakéhosi idealistického stylu, který je přetvářen a ovlivňován okolním světem, aniž bych současně popíral své kořeny. Myslím, že se současný íránský grafický design potřebuje stále vracet k historickým hodnotám a využívat je. Snažím se to reflektovat, a tím mohu svým dílům dávat naprosto osobní rozměr prostřednictvím kombinace obrazu a perského písma.

Saed Meshki: I já jsem výrazně ovlivněn historií naší země, miluji naši kulturu a tato nostalgie zásadně ovlivňuje mou práci. To však neznamená, že bych dobře neznal západní grafiky a jejich práci. O vývoj západního designu se zajímám velmi podrobně, svá díla však západnímu vkusu nepřizpůsobuji, naopak se snažím uchovat jejich východní poetiku. Myslím si totiž, že každé grafické dílo může být poetickým ztvárněním předmětu. A každý grafik by měl být ve své tvorbě co nejčestnější.

JAKOU MAJÍ V SOUČASNÉM ÍRÁNSKÉM DESIGNU ROLI ŽENY?
Maryam Enayati: V Íránu je méně grafiček než grafiků, přestože na univerzitách převažují studentky. Po dokončení studia se však ženy bohužel své práci soustavně nevěnují a jejich role upadá. Po několika letech už nemají na poli grafického designu většinou žádný vliv.
Majid Abbasi: V uplynulých třech letech mého pedagogického působení na Fakultě výtvarných umění v Teheránu byl poměr studentek a studentů zhruba osmdesát ku dvaceti. Ženy jsou vytrvalejší, disciplinovanější a pracovitější, ale bohužel vzhledem k sociálnímu a ekonomickému uspořádání íránské společnosti nenacházejí většinou po ukončení studia příliš dobré pracovní uplatnění. O tom svědčí i to, že z deseti pedagogů katedry grafického designu naší univerzity je žena jen jedna. Bohužel i mezi nastupující generací íránských designérů je jen velmi malé procento žen.
Edik Boghosian: Ovšem IGDS má 348 členů a zhruba 115 z nich jsou ženy, a to podle mého názoru není malé číslo... ✖ [překlad Linda Kudrnovská]

Whenever we hear the word "typography", the first image it brings to our mind is a narrative or an abstract composition of characters. This picture is almost always composed of Latin characters. In my opinion, this is natural, even for me as a designer who uses Persian script as default, rather than the Latin one. The reason behind is the effort of hundreds of great designers who have, in the Latin script, created unforgettable masterpieces, and who have widened the horizons of composition in Latin script over the time. This is the point that designers who work with non-Latin alphabets should pay special attention to. However, I think that Persian script has unique qualities and conditions that make you recognise it at a first sight and feel it, before judging it in any way.
The Persian script and its varieties had undergone an entirely different process of evolution in order to cope with modern technologies, compared with the way that Latin script has naturally evolved.
Kdykoli zaslechneme slovo typografie, představíme si nejdřív buď narativní, nebo abstraktní kompozici písmen. Takový obrázek je však téměř vždy sestaven z písmen latinkových. Je to přirozená reakce – dokonce i pro mě coby designéra používajícího primárně perské, nikoli latinkové písmo. Je tomu tak proto, že stovky špičkových typografů s použitím těchto písem vytvořili nezapomenutelná umělecká díla a rozšířili tak horizont možností využití latinkových abeced až na dnešní úroveň; tomu by měli grafičtí designéři pracující s nelatinkovými písmy věnovat pozornost. Domnívám se zároveň, že perské písmo má jedinečné kvality, jimiž upoutá vaši pozornost, ještě než si na ně stačíte vytvořit jakýkoli názor.
Perské písmo prošlo na cestě k vyrovnání se s moderními technologiemi naprosto odlišným vývojem než písmo latinkové. Tento vývoj se zde pokusím na několika příkladech nastínit.

This is the map of Ancient Persia (the empire of Persia) in the golden age of Iranian civilization. Its territory was spread from the East (near China) to the West (Libya and Greece). From this fact, one may conclude that all the countries which use the Persian language and script have once belonged to the Persian Empire and all lie in the described area.
Mapa starověké Perské říše ve zlatém věku íránské civilizace, kdy se její hranice dotýkaly na východě Číny a na západě zasahovaly až do Libye a Řecka. Z toho lze soudit, že všechny země, které dnes užívají perský jazyk a písmo, patřily kdysi v rámci své politické geografie k Perské říši.

Iran is one of the few ancient locations where, it is thought, the writing may have evolved earliest. Old documents from 4000 years B.C. found in some central areas of Iran prove the long history of writing in Iran.
Írán je jednou ze zemí, které jsou považovány za kolébku písma. Starověké dokumenty ze 4. tisíciletí př. n. l. nalezené v centrálním Íránu to potvrzují.

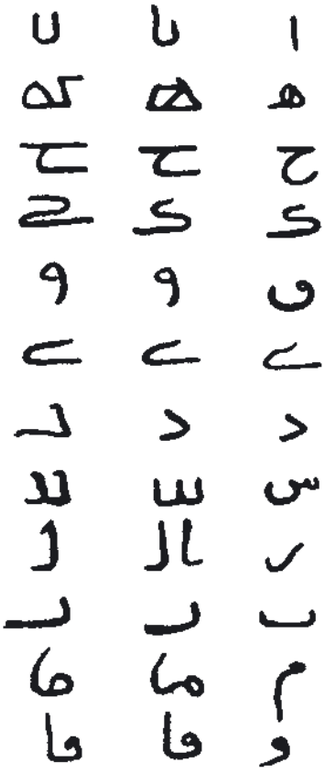
 TEXT. REZA ABEDINI

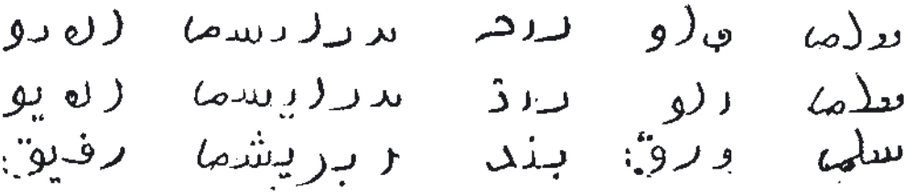
TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (medium, semibold, heavy) URW++ →

PERSIAN TYPE AND TYPOGRAPHY
PERSKÉ PÍSMO A TYPOGRAFIE

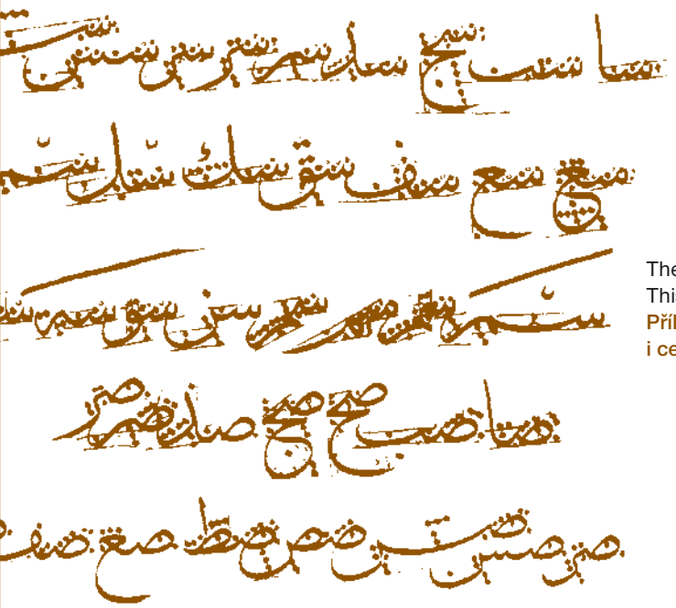
An example of the first cuneiform found in Iranian civilization.
První klínopisné texty, které zanechala civilizace žijící v oblasti dnešního Íránu.

According to recent research, the writing system used today by Iranians (and Arabs) originates in Avestan. Naturally, it had undergone many changes, but a close look at the characters reveals this relation clearly.
In the picture, you may see three versions of “alphabets”. The first line is Avestan. The second one is called Dabire, and it may be found before an alphabet called Kufi (version of a script considered to be the source of all other Arabic alphabets.) The third line shows the script we write with today. The use of the three alphabets stretches over a period of almost two thousand years.
Podle posledních výzkumů vychází současný systém písma, který Íránci (a Arabové) používají, přímo z avestského znakového systému. Prošel samozřejmě mnoha změnami, ale při bližším zkoumání jeho znaků jsou tyto vztahy jasně patrné.
Na tomto obrázku vidíme tři typy abeced – na prvním řádku je písmo avestské, na druhém písmo dabire, které předcházelo kúfickému systému (považovanému za zdroj všech arabských abeced), a na třetím řádku je písmo současné. Vznik těchto tří abeced spadá do rozmezí téměř dvou tisíc let.





This picture is a comparison between contemporary Persian characters in the right column, Kufi in the middle, and Avestan at left. The connection between these alphabets is crystal clear.
Srovnání současných perských znaků v pravém sloupci s kúfickými uprostřed a avestskými vlevo. Souvislost mezi nimi je jednoznačná.



These pictures show examples of the way in which characters are measured by points.
This is a way of designing typefaces and individual words.
Příklady měření znaků podle bodů. V perštině je to způsob navrhování jednotlivých znaků i celých slov.

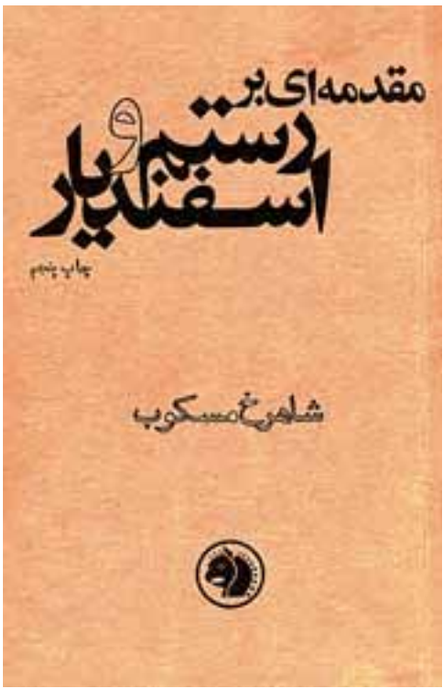
Calligraphy is obviously one of the greatest arts of Iranians and generally of the Muslim world. Calligraphic masterpieces in Nastaliq and Naskh are kept in the museums of the world. The leading creators of the most important versions of Islamic calligraphies have been of Iranian descent.
Kaligrafie je jedním z nejuznávanějších umění v Íránu i v celém islámském světě. Kaligrafická díla vytvořená v písmu Nasta'líq a Naschí jsou vystavena v největších muzeích po celém světě; nejvýznamnějšími tvůrci islámských kaligrafií byli právě Íránci.

At the time when lithography emerged, Iranian calligraphers designed special version of Nastaliq. This variety was perfectly suited for its new purpose, and, at the same time, it was very beautiful and original. We may see examples of it in newspapers and many books of Qajar period (the dynasty before Shah—about 100–150 years ago). However, the most significant event for the Persian writing system and typography was the transition from calligraphy to type with its mechanic and, later, digital forms.
V dobách, kdy se šířila litografie, navrhli íránští kaligrafové speciální variantu písma Nasta'líq, která se dobře hodila k novému účelu a současně byla výjimečně krásná a originální. Mnoho příkladů najdeme v novinách a knihách z období dynastie Kádžárovců (vládla před dynastií Páhlaví, zhruba před 100 až 150 lety). Nejvýznamnější změnou pro perský znakový systém byl přechod od kaligrafie k tiskovému písmu, jeho mechanické a později digitální formě.

↖ **MIRZA GHOLAMREZA ESFAHANI** Siyahmashq (practice), Nastaliq / cvičení písma Siyahmashq, Nasta'líq, 1870
↑ **EFTEKHAR NAMEYE HEYDARI** Religious book, lithography, cca 1900 / náboženská kniha, litografie, kol. 1900
↙ Isolated Persian characters in blocks / samostatné perské litery

In Persian calligraphy, the source of aesthetics lies in the way the letters and words are composed or combined together, not in isolated letters. In fact, a letter may take on different form when combined with different letters; calligraphers used each form according to their needs—to the position of the letter in the word, whether it stood at the beginning, the middle or at the end of the word. Another fact worth noting is that before typefaces for printing emerged, no middle form of letters existed. They were created for the needs of printing.
In the process of calligraphy teaching, the master would teach the pupil various ways of connecting the letter to others. The teacher would never teach an isolated middle form of a letter, as we may see it in the present-day Persian typefaces. This is the fundamental change in the nature of Persian letters and writing.
Estetická hodnota perské kaligrafie nespočívá v jednotlivých znacích, ale v celkovém uspořádání písmen a slov. Mistr kaligraf vyučoval své žáky různým tvarům písmen, které se lišily v závislosti na předchozím a následujícím znaku ve slově. K zjednodušenému, izolovanému střednímu tvaru písmene, jak jej známe v dnešních perských fontech, by se takový mistr nikdy neuchýlil. To je tedy základní změna v rázu perského písma.

منتشر شده



I think that this was the greatest error in the evolution of Persian type design. To harmonize a writing system with technology, it is necessary to make some adjustments, but my point is that in this case, Persian letters were forcibly adjusted to a system designed for the needs of the Latin script, which works with isolated letters and blocks.
To cope with the modern changes had always been the main obstacle for Iranian type designers, because the overall evolution (teaching, type design, digitalizing types, etc) advances too fast, once we take in account all the problems of Iranian typography that remain unresolved.
Sometimes, one question comes to my mind: was it really good and natural for the letters to change in such way?
This is one of our major concerns and we are trying to find a solution.
I have explained all this in order to demonstrate that in judging Persian typography, one should perhaps use different criteria for evaluating the works of graphic design. Maybe we should adopt a slightly different point of view while looking at them.

Zásadní omyl ve vývoji perské typografie. Sladění systému písma s technologií samozřejmě vždy vyžaduje jisté ústupky, ale v tomto případě byly perské znaky drasticky latinizovány, tedy navrženy jako izolované znaky nebo bloky.
Pro íránské designéry písem bylo vždy problematické vyrovnat se s moderními změnami, protože všechny procesy – od výuky přes navrhování písem až po jejich digitalizaci – postupovaly kupředu příliš rychle, a některé zásadní problémy proto zůstávaly nevyřešeny. Někdy mě napadá, jestli to byl pro perské písmo skutečně dobrý a přirozený proces změny.

↑ Words printed with blocks, limits and new shape / Jednotlivé litery jsou omezující a vytvářejí novotvary.
↙ **FARSHID MESGHALI** Film poster / filmový plakát, 1974
↓ **MORTEZA MOMAYEZ** Film festival poster / plakát pro filmový festival, 1974
↘ **FOUZI TEHRANI** Art festival poster / plakát pro festival umění, 1976
↘↘ **FOUZI TEHRANI** Art festival poster / plakát pro festival umění, 1978
← **BEHZAD GOLPAYEGANI** Book cover / knižní obálka, 1976

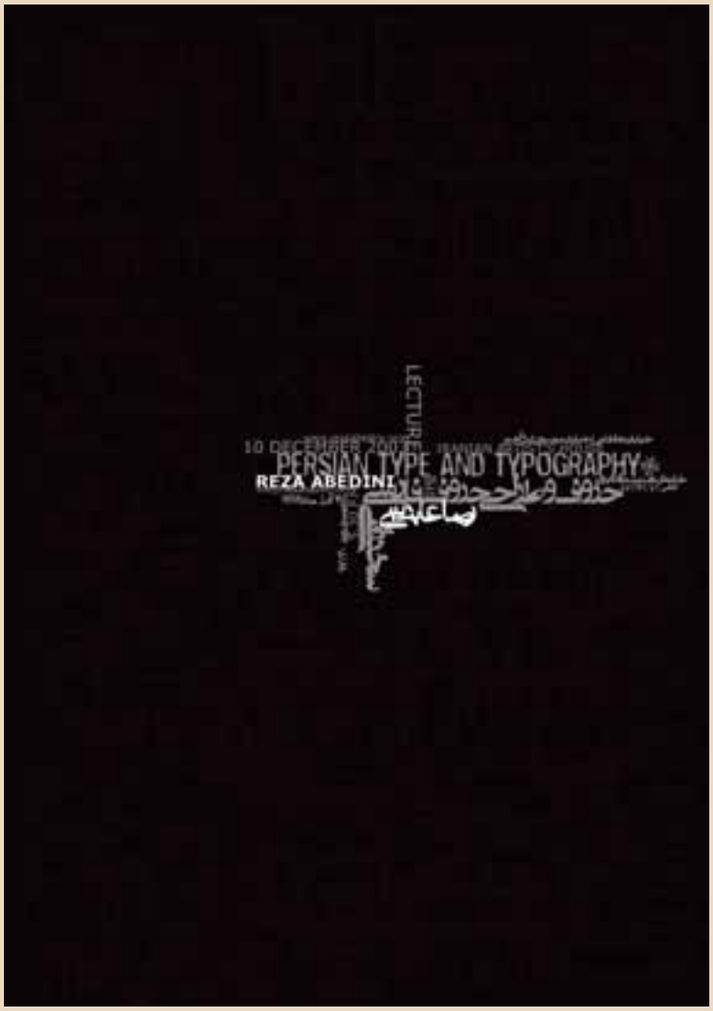
The next argument deals with the fact that once we design new letters as printing blocks, the inner and natural relation of Persian script to Persian poetry and architecture is completely ruined. The letters had changed, they had become neutral symbols which carry arbitrary meaning.
We do know that technology won't wait for us to solve our problems. The present Persian letters are the only ones available as typefaces. I only wanted to point out that these forms are not perfect, and they need to be improved.
Když v perštině navrhujeme nové znaky jako individuální litery, vytrácí se jejich přirozený vztah k perské poezii a architektuře, písmo se mění na neutrální soustavu symbolů nesoucích libovolný význam.
Dobře víme, že technologie nepočká, než vyřešíme své problémy, a tak si musíme prozatím se současnými dostupnými fonty vystačit. Jen jsem chtěl poukázat na to, že tyto tvary nejsou ideální a nutně potřebují vylepšit.

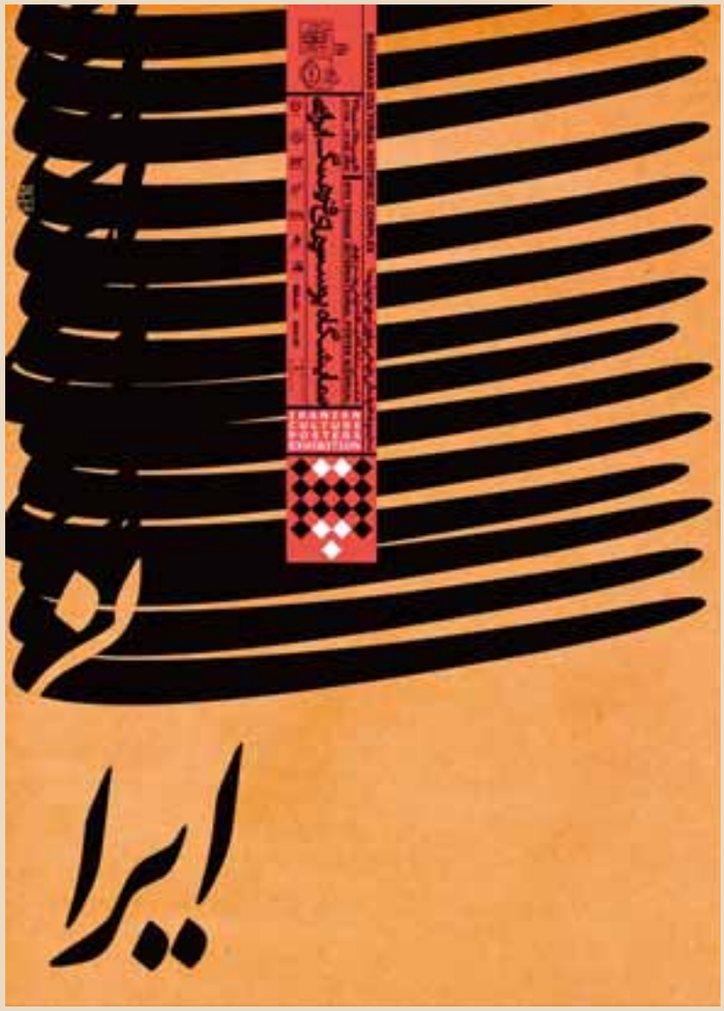
These imperfect forms are handed down to new designers and users. On the other hand, when graphic design first emerged in Iran, it was based rather on illustration than on design. This is why the first designers did not consider it necessary to pay serious attention to Persian script and to typography, Thus, the problem described above remained unresolved until the 1960s, when the modern graphic design was first introduced at the Tehran University's Faculty of Fine Arts.
There, the younger designers tried to experiment with new ways of designing Persian letters, to adjust them for new objectives, such as advertising. These experiments are very interesting:
- some of them have tried to design Persian letters with the use of Latin characters!
- others used pure traditional calligraphy in modern graphic works.
- and others tried to represent the traditional Iranian atmosphere.

Some of them also designed various typefaces strongly influenced by Latin letters. I believe that for us, all these efforts were inevitable in order to follow our quest.
Když se v Íránu poprvé objevil grafický design, byl primárně založen na ilustraci a první designéři nekladli na perské písmo a typografii takový důraz. Proto zmíněný problém zůstal nevyřešen až do konce šedesátých let, kdy vznikl ateliér grafiky na teheránské Fakultě výtvarných umění.
Tehdy zde mladí designéři začali experimentovat s novými způsoby navrhování perských abeced, které chtěli přizpůsobit potřebám nově vznikajících odvětví, například reklamy. Některé z těchto pokusů byly opravdu zajímavé – jedni se snažili navrhovat perské znaky s použitím latinkových písem, jiní používali v moderních grafických pracích čistě tradiční kaligrafii, další se pokoušeli reprezentovat tradiční íránskou atmosféru. Některé z tehdejších návrhů perských písem byly výrazně ovlivněny latinkou.

↖ **GHOBAD SHIVA** Film festival poster / plakát pro filmový festival, 1971
↙ **EBRAHIM HAGHIGHI** Film poster / filmový plakát, 1989

Another major problem of Iranian designers emerges when they want to use Latin script together with Persian in one work. This happens often when working on international subjects. It is very difficult to find two typefaces with similar weight, similar shapes and same colour of the text...
I have outlined only a few problems faced by the Iranian designers, when working with Persian script and typography. Some of the designers in Iran consider it useless to discuss Persian and Latin type and the rest of the subjects mentioned. They believe that Persian letters are not suitable at all for typography, and no one can change that. Others try to use letters in innovative ways, drawing their inspiration from the traditional Persian calligraphy, even though these attempts may resemble, for example, using a photograph of a sculpture for a design of a poster. On the whole, these experiments started about 40 years ago, and the resulting works are among the most important resources available to next generation.
Další problém vzniká, když íránský typograf chce použít latinkové a perské písmo současně, což se stává velmi často, když třebas pracujeme na mezinárodních projektech. Je velmi obtížné najít kompatibilní fonty...
To byla jen nepatrná část problémů, které přináší používání perského písma a typografie. Někteří íránští typografové se domnívají, že diskutovat o perských a latinkových písmech a podobných problémech nemá smysl. Domnívají se, že perské písmo prostě není pro typografii vhodné a je třeba se s tím smířit. Jiní se zase snaží používat písmo netradičním způsobem, který je ovšem založen na tradiční perské kaligrafii. Řešení tohoto problému hledají íránští designéři už zhruba čtyřicet let a grafické práce, které jsou výsledkem tohoto hledání, patří mezi nejdůležitější zdroje pro příští generaci.





↑ **REZA ABEDINI** Lecture on Persian Type and Typography, poster / přednáška o perském písmu a typografii, plakát, 2003
↗ **REZA ABEDINI** Iranian Cultural Poster Exhibition, poster / výstava íránského kulturního plakátu, plakát, 2004

And the last thing: I believe that using Persian calligraphy in graphic design may seem very elegant and fine, especially to Westerners. However, to perceive it as EXOTIC and, for this reason, interesting, may be very harmful for Iranian designers. They may thus be tempted to use the calligraphy repeatedly to attract more attention, while what we really need is more flexible and practical TYPE system.

A na samý závěr: Vím, že se používání perské kaligrafie v grafickém designu může zdát velice elegantní a efektní, zvláště pro západní publikum. Bude-li nám však připadat zajímavé jen pro svou exotičnost, může to pro íránské designéry znamenat doslova pohromu, protože budou v pokušení používat kaligrafii znovu a znovu, aby na svou práci strhli více pozornosti. Co ale skutečně potřebujeme, je praktický a funkční font. ✖ [překlad Linda Kudrnovská]

REZA ABEDINI (born in Tehran, 1967) graduated in graphic design and later in painting at Art University (Tehran). His rich professional career in the field of graphic design started in 1987. He is a member of the Iranian Graphic Designers Society (IGDS) and the Alliance Graphique International (AGI), and he teaches graphic design and printmaking at schools and universities since 1996. He is also the Editor-in-Chief of Manzar pictorial magazine. His design and typography works were awarded many prizes and presented at a number of international exhibitions (e.g. in France, Germany or Japan), as well as regularly published in well-known design magazines. → **www.rezaabedini.com**

REZA ABEDINI (narozen 1967 v Teheránu) studoval grafický design a malířství na teheránské univerzitě a od roku 1987 se zabývá grafickým designem profesionálně. Je členem Íránského sdružení grafických designérů (IGDS) a Mezinárodní grafické aliance (AGI), od roku 1996 vyučuje grafický design a volnou grafiku na školách a univerzitách, je šéfredaktorem časopisu Manzar, držitelem mnoha ocenění za design, zabývá se převážně typografií a designem plakátů, jeho díla byla vystavena na mnoha domácích i zahraničních výstavách (mimo jiné ve Francii, Německu nebo Japonsku) a pravidelně se objevují ve významných mezinárodních časopisech. → **www.rezaabedini.com**

the originality and graphic design today

SOUČASNÝ GRAFICKÝ DESIGN A ORIGINALITA

TYPE.TEC **Nimbus Sans** Novus (medium, **semibold**, **heavy**) URW++ , **Script tra** (by Apostrophic.Lab)

TEXT. MAJID ABBASI

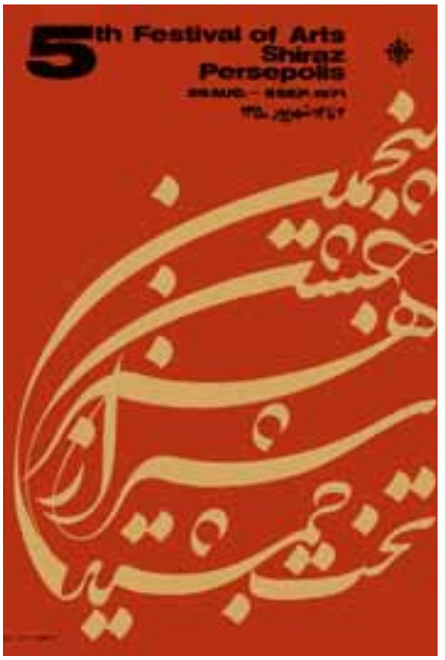
← **MIRZA GHOLAMREZA ESFAHANI** A piece of calligraphy, Nastaliq script / kaligrafie provedená písmem Nasta'líq, 1871

↖↖ Governmental decree with decoration, Tehran / dekorovaný vládní dekret, Teherán, 1850

↖ Darolkhalafeh Newspaper, Tehran / noviny Darolkhalafeh, Teherán, 1846

Iran is a country consisting of several ethnic groups, each speaking its own language and dialect, but all writing in the Farsi alphabet. In the recent decades, Iran, with its specific geographical, political, social and cultural characteristics, has undergone some changes, together with the rest of the societies in the Middle East. These changes have affected all its social, political and cultural life. We have witnessed the 1979 revolution, the overthrow of the Shah, the inversion of the current political situation, Saddam's attack on Iran in 1980, the outbreak of the eight-years war, the termination of the war and the birth of free social atmosphere in Iran. Graphic design in Iran has been no exception in being influenced by the changes.
The history of art in Iran is divided into two important periods: pre-Islamic and post-Islamic. The first one consists of sculpture, engraving, architecture, pottery and varied inscriptions, all including patterns and images, forming the core of Iranian art. The latter includes calligraphy and writing appearing in the Islamic manuscripts or inscriptions and architecture as a national, independent art. If we want to study image and type in Iran from the historical poit of view, we should refer to these two important periods. The source and origin of today's graphic design in Iran goes back to the attempts of the predecessors in this field.
The early samples of graphic design that can be included in modern framework are related to the 13th century A.H. Since this period, we encounter the works that had previously been produced in the West through engravings on wood and copper. These samples are mostly related to book decoration, forms of letters, calligraphy and page decoration and all of them are based on older samples such as lithographic books. The images show parties, war or happiness and they are also based on very old samples of hand-written illustrated books, composed about 400-500 years earlier.
Modern graphic design is inspired by this background and it respects the visual and script heritage. It is influenced by miniature, page decoration and layout of various manuscripts, including books of poetry, pieces of calligraphy, illustrated books and their illustrations. It then presents a new interpretation of them, utilizing contemporary means.

Írán je země obývaná několika etnickými skupinami, z nichž každá hovoří vlastním jazykem či dialektem, ale všechny používají perské písmo.
Írán se svým specifickým geografickým, kulturním i politickým uspořádáním prošel v uplynulých desetiletích – stejně jako ostatní společnosti Blízkého východu – zásadními změnami, které výrazně ovlivnily jeho vnitřní sociální a politické interakce. V uplynulých letech jsme v Íránu zažili Bílou islámskou revoluci a svržení Šáha; to způsobilo obrat dosavadní politické situace, Saddámův útok na Írán v roce 1980, vypuknutí osmileté války, ukončení války a začátek uvolněnější sociální atmosféry. Těmito změnami byl samozřejmě poznamenán i íránský grafický design.
Historie íránského umění je rozdělena do dvou zásadních období – předislámského a islámského. V předislámském období se v sochařství, architektuře, rytectví i keramice objevovaly prvky a vzory jednotného perského umění. V období islámském se pak v manuskriptech, nápisech i architektuře objevila kaligrafie jako nezaměnitelná součást národního umění. Pokud bychom chtěli íránský obraz a písmo zkoumat z historického hlediska, museli bychom začít u těchto dvou základních období, protože současný íránský grafický design je zásadním způsobem ovlivněn právě uměleckou tvorbou našich předků.
První příklady grafické tvorby v dnešním slova smyslu najdeme v íránském umění ve třináctém století Hidžry (naše 19. století). Od tohoto období se setkáváme s dřevorytem a mědirytem v knižní tvorbě (v písmu, kaligrafii a výzdobě jednotlivých knižních stránek), která je založena na starších dílech, například na litografických knihách. Knižní ilustrace z tohoto období zobrazují oslavy, válku nebo okamžiky štěstí a vycházejí ze 400 až 500 let starých rukopisů. A současný grafický design z tohoto vizuálně-písemného dědictví čerpá rovněž. Je ovlivněn miniaturou, úpravou knižních stránek a rukopisů včetně básnických sbírek, kaligrafickými díly a ilustrovanými knihami a umožňuje jejich nové zpracování s využitím současných pravidel. Samotné využívání těchto zdrojů však není vždy plodné, výsledné umělecké dílo by mělo být založeno na dostatečné znalosti kulturního dědictví a národní originality.
Historické hodnoty však nejsou jediným zdrojem originality. Originalita je konceptem souvisejícím se současností, vychází z historie a jejího dědictví. Dědictví, které se nám dochovalo, naplňuje význam současnosti, a proto se mu íránští grafičtí designéři snaží zachovávat věrnost.
Skutečné počátky moderního grafického designu se v Íránu datují až do období před zhruba osmdesáti lety, kdy je zaznamenán nástup tiskových strojů, které umožnily rozmnožovat umělecká díla ve velkém. V uplynulých padesáti letech pak byla v íránském umění věnována velká pozornost také ilustraci. Některé práce vznikly jako důsledek změn v moderním světě grafického designu, jiné ve snaze oživit předislámskou i islámskou originální tvorbu za pomoci současných technik a nových definic grafického designu.
Otcem moderního grafického designu je Morteza Momayez (narozen roku 1936), který společně s ostatními kolegy postupně vybudoval stabilní pozici íránského grafického designu jak doma, tak i v zahraničí. Tato generace tvůrců za sebou zanechala jedny z nejvlivnějších děl íránského designu. V roce 1975 například použil Morteza Momayez pro svůj plakát na devátý ročník Festivalu umění v Šírázu poprvé motiv starodávného obrazu, který se mu podařilo dokonale propojit s moderními grafickými prvky. Také první pokus o použití kaligrafie v moderním designu byl spojen se zpracováním plakátu pro Festival umění v Šírázu (v roce 1971), jeho autorem byl Ghobad Shiva. Prvním návratem ke klasické íránské ilustraci v dějinách moderního designu byly ilustrace Farshida Mesghaliho ke knize moderní íránské poezie z roku 1984.
Zlatý věk novodobého íránského grafického designu začal se zavedením grafiky jako plnoprávného oboru na dvou významných univerzitách v Teheránu. Počátek tohoto období se datuje zhruba do roku 1969, tedy jedno desetiletí před islámskou revolucí.
Nová vlna současných designérů, kterou už příliš neovlivnila ani revoluce, ani válka a která změnila grafický design v Íránu, přímo navazuje na výsledky, jichž dosáhla předchozí průkopnická generace. Jejich přínosem k současné grafické tvorbě je především odvaha a nové nápady, s nimiž za přispění moderních technologií pracují s íránskou typografií, lyričnost i hledání nové koncepce díla a nové chápání designu. [překlad Linda Kudrnovská]



↑ **MORTEZA MOMAYEZ** The 9th Festival of Arts, Shiraz, poster / 9. ročník Festivalu umění v Šírázu, plakát, 1975
↗ **GHOBAD SHIVA** The 5th Festival of Arts, Shiraz, poster / 5. ročník Festivalu umění v Šírázu, plakát, 1971
↙ **MORTEZA MOMAYEZ** Logotype for Reza Abbasi Calligraphy Museum, Tehran / logotyp pro teheránské Muzeum kaligrafie Rezy Abbasiho, 1976

However, it is not always fruitful to look at these sources and use them. The result should be based on sufficient knowledge of the heritage and of the national individuality. Yet, the past values are not the only source of today's originality. Originality is rather a concept related to the present times, rooted in colourful past and all its heritage. The surviving heritage which has come down to us fulfils the meaning of today. This is why the graphic designer tries to abide to it.

The real beginning of graphic design in Iran dates back to the invention of printing machinery with the capacity to copy works of art, about eighty years ago.

During the last fifty years, attention was also paid to illustration. Some of the illustration activity takes place in the modern world of graphic design, and some is aimed at reviving the pre- and post- Islamic originality of Iranian arts, utilizing today's techniques and abiding to the contemporary concept of graphic design.

The father of modern graphic design is Morteza Momayez (born in 1936); he produced some outstanding works and he is responsible for the recognition of the originality of Iranian approach to graphic design, both in Iran and in international circles. Some colleagues collaborated with him in these attempts. This generation of designers have passed on to us some of the most influential works of Iranian graphic design.

The poster of the Ninth Festival of Art, Shiraz, designed by Morteza Momayez in 1975, combines ancient Iranian images together with a modern approach to graphic design. The use of calligraphy and script in another poster designed by Ghobad Shiva for the Festival of Arts in Shiraz in 1971 had similar character. Farshid Mesghali's illustrations for the book of Iranian modern poetry in 1984 were a move towards the old Iranian illustration, utilized to retell a modern story by ancient means.

It is to be mentioned that the golden age of modern Iranian graphic design had begun by the opening of a graphic design degree and by educating students at two important universities in Tehran. This event dates back to about one decade before the 1979 revolution. After a decline of nearly ten years, the situation is now improving and the graphic design education is gaining recognition again.

The new generation of Iranian graphic designers, who grew up after the revolution and the war, had changed the graphic design in Iran. However, they are the direct heirs of the previous generation, as I described it above. Part of their achievement is the confidence and new ideas of the young graphic designers in developing the Iranian typography, their ability to utilize the modern technology, their lyricism, as well as their search for new concepts and for the new role of the Iranian graphic design. The aim of this new generation is national, original graphic design of the highest standards. ✖

MAJID ABBASI (born in Tehran, 1965) graduated in graphic design at the Faculty of Fine Arts. Since 1989, he is a co-owner of Did Graphics Inc. (→ **www.didgraphics.com**), one of the most prestigious graphic design studios in Tehran. He is a member of the board of the Iranian Graphic Designers Society (IGDS), a member of the editorial board of a graphic design magazine Neshan, and a co-founder of a group The 5th Color, consisting of a young generation of Iranian graphic designers. Since 2003, he also teaches at the Faculty of Fine Arts, University of Tehran. His works were published in different art magazines around the world, receiving awards in different categories, and were presented at many international exhibitions, museums and in collections (e.g. in Cracow, Hong Kong, Moscow, Paris, Colorado, Palermo, Prague, Brno or Stuttgart etc.).

MAJID ABBASI (narozen 1965 v Teheránu), studoval grafický design na univerzitě a od roku 1989 je spolumajitelem významného teheránského grafického studia Did Graphics Inc. (→ **www.didgraphics.com**). Je členem rady Íránského sdružení grafických designérů (IGDS), členem redakční rady grafického časopisu Neshan a jedním ze zakladatelů íránského sdružení mladých designérů The 5th Color. Od roku 2003 vyučuje na Fakultě výtvarných umění v Teheránu. Jeho práce získaly mnohá ocenění, byly publikovány v mnoha světových časopisech a vystaveny ve sbírkách, muzeích a na nejrůznějších mezinárodních přehlídkách (mimo jiné v Krakově, Hong Kongu, Moskvě, Paříži, Coloradu, Palermu, Praze, Brně nebo Stuttgartu).

↑ **ALI KHORSHIDPOUR** Typography work for the first Iranian typography exhibition / typografická práce pro 1. ročník Výstavy íránské typografie, 2003
↗ **MAJID ABBASI** The 5th Colour exhibition in Italy, poster / výstava spolku 5th Color v Itálii, plakát, 2004
↗↗ **PEDRAM HARBY** Typography work for the first Iranian typography exhibition / typografická práce pro 1. ročník Výstavy íránské typografie, 2003
↓ **FARSHID MESGHALI** Three illustrations for a book of contemporary poems / tři ilustrace ke knize současné poezie, 1984

 TEXT. FILIP BLAŽEK FOTO. LINDA KUDRNOVSKÁ

TYPE:TEXT Nimbus Sans Novus (medium, semibold, heavy) URW++ → unicorn (by Nick Curtis)

typo.graphic.beirut

Revoluce končí. Do odchodu posledních syrských vojáků chybí spíš hodiny než dny. Nedávné emoce už připomínají jen cáry plakátů, zdi posprejované nápisy, které hlásají touhu po pravdě, a všudypřítomné portréty bývalého premiéra Rafika Haríriho: jednou zamyšleného v zahradě, jindy rozesmátého s dítětem na rukou nebo se zavřenýma očima na pozadí bílých obláčků. To vše doplněno černými páskami a projevy neuvěřitelné lidové vzkazové tvořivosti. Obchodník bez portrétu Haríriho ve výloze si koleduje o krach, podobně jako taxikář v nablýskané limuzíně ze šedesátých let či pouliční prodavač falafelu... To je jarní Bejrút, kde se od 14. do 16. dubna 2005 konala konference Typo.Graphic. Beirut.

The revolution is over. The time until the last Syrian soldiers leave the country may be counted by hours, not days. The emotions of yesterday are brought back by scraps of posters, walls covered in sprayed-on declarations of the desire for truth, and the ever-present portraits of the former prime minister Rafik Hariri. Once, he is portrayed as a thoughtful man in the garden, once he is a laughing man with a child in his arms, once he has closed eyes and white clouds in the background. All the portraits include black stripes and incredible expressions of the people's creativity, expressed in a variety of messages. A businessman who does not put a portrait of Hariri in his shop window risks to be ruined, same as a taxi driver in a polished limo from the 1960s, or a street vendor of falafel... This is Beirut in spring, where the Typo. Graphic.Beirut conference took place between 14th and 16th of April, 2005.

AL-AHMED
MALED

Typografické konference navštěvuji rád. Mimo jiné i proto, abych si poslechl přednášky a dozvěděl se něco nového. Nebudu se ale tajit s tím, že daleko důležitější je pro mě možnost osobního setkání se zajímavými lidmi, které znám jen prostřednictvím mailů nebo je zatím neznám vůbec. Být na konferenci jako běžný posluchač však není ono. Jste vůči přednášejícím v nevýhodné pozici: abyste s nimi mohli mluvit, musíte se jim trochu vnutit. Daleko lepší je být v roli přednášejícího, to se pak komunikuje snáz. Ono vám taky nic jiného nezbývá, když jedete malým autobusem nočním Bejrútem z hotelu na večírek, než klábosit a žertovat s Rezou Abedinim, Adamem Twardochem nebo Hrantem Papazianem.

Přednášet je jednodušší, než by se mohlo zdát. Stačí si vyčíhnout konferenci, kde už jsou zajímaví spíkři, a nabídnout pořadatelům vlastní přednášku. Pokud možno s nějakým nepříliš srozumitelným názvem, aby snadno zapadla do každého tématu. Obvykle vám přednášku schválí, neboť exot z České republiky je pro ně zajímavým zpestřením programu. To, že máte jenom název a vůbec netušíte, o čem budete opravdu mluvit, není zatím podstatné. Důležité je, že váš příspěvek byl akceptován. I můj bejrútský příspěvek, projekt Diakritika, vznikal na poslední chvíli a některé úpravy dodělal programátor Bohdan Koleček, kterému tímto děkuji za vstřícnost, jen pár dní před prezentací. Nebyl jsem na tom však zdaleka nejhůř, někteří přednášející se záhadně vytráceli z večírků, aby se pak provalilo, že si šli do hotelu napsat přednášku na následující den.

Typografové jsou většinou milí, otevření a vzdělaní lidé, ale jsou zároveň velmi zaujatí pro svůj obor. Pořadatelky konference Yasmine Taan, Zeina al Abed, Nathalie Fallaha a Sylvia Gabrelian naštěstí připravily nám přednášejícím rozptýlení, které umožnilo na písmenka na chvíli zapomenout: pochoutky libanonské kuchyně. Zpětně mám pocit, že jsem v Bejrútu nedělal nic jiného, než ochutnával další a další předkrmy, hlavní chody či dezerty. A zdaleka jsem nebyl jediný, kdo přibral...

Přednášet lze úplně o čemkoli, pokud alespoň název nějak souvisí s typografií. Dokonce je možné úspěšně přednášet holé nesmysly o Typografickém souostroví uprostřed Indického oceánu a o obrovském tříkilometrovém logu, umístěném v Nullaborské rovině v Austrálii. Teď se ale dopouštím velké křivdy. Stephen Banham se domnívá, že se média začnou o typografii a grafický design zajímat tehdy, až jim budeme schopni nabídnout nějaký příběh. Ve své přednášce si proto vymýšlel vtipné příběhy, aby nám předvedl, jak dokážou přitáhnout naši pozornost. Z tohoto důvodu byla pro mě Stephenova přednáška velmi cenná a poučná.

Je ale možné vzít přednášku vážně a pečlivě se na ni připravit, nebo alespoň vzbudit takový dojem. Nadine Chahine je Arabka z Libanonu; vystudovala na univerzitě v Readingu obor tvorby písma. Patří k té generaci mladých

I like to attend typographic conferences. Among other things, I get to listen to the lectures and learn something new. However, I won't keep it a secret that for me, much more important is the possibility to meet interesting people, whom I know only through e-mails, or I do not know them at all yet. Still, to attend a conference as a regular visitor is not that great. Compared to the speakers, you are disadvantaged, because if you want to talk to them, you have to be a bit pushy. It is much better to be there as a speaker, because then, the communication suddenly gets much easier. After all, you do not have much choice. Once crammed into a tiny bus travelling through night time Beirut from the hotel to a party, you start chatting and joking with Reza Abedini, Adam Twardoch or Hrant Papazian.

To give a talk is easier than it may seem. The only thing you have to do is to find a conference with interesting speakers and to offer the organisers your own talk. If possible, you should make up some obscure title which would fit in neatly, no matter what the general topic is. Usually, the talk is accepted, because a stranger from the Czech Republic is a welcome addition to the programme. The fact that the only thing you have prepared so far is the title of your talk does not matter one bit. Most important at the moment is that your talk has been accepted.

A similar process preceded my talk in Beirut. The Diacritics project developed hurriedly, in the last moment, and some of the details were finished by the programmer Bohdan Koleček just a few days before the presentation. This way, I would like to thank him for his effort. However, I was still well-off, compared to some other speakers—they tended to disappear mysteriously from the parties, and only later we would find out that they had to return to the hotel to prepare their talk for the following day.

Typographers are nice, open and educated people, but at the same time, they tend to be very passionate about their job. Fortunately, the women organising the conference—Yasmine Taan, Zeina al Abed, Nathalie Fallaha and Sylvia Gabrelian—prepared a pleasant surprise to distract the speakers and permit them to forget about letters for a short while: the delicacies of the Lebanese cuisine. Thinking back to the conference, I cannot help the feeling that the only thing I did in Beirut was tasting new and new starters, main courses or desserts. And I definitely wasn't the only one to put on some weight.

You can dedicate your talk to pretty much anything with a typographic aspect to it. It's even possible to successfully present fanciful stories about the Typography Islands in the middle of the Indian Ocean or to speak of an enormous logo that stretches for two miles on the remote Nullabor Plain in Australia. I realise that now, I am doing this presentation an injustice. Stephen Banham proposes that the media and the general public will engage with the field of typography if we are able to offer the stories behind it. Throughout his talk he presented a series of extraordinary stories (some real, some not) to show us the possibilities of this storytelling. It is for this reason why his talk was, for me, valuable and eye-opening.

It is nevertheless possible to take the talk seriously and to prepare for it carefully, or at least to evoke such impression. Nadine Chahine comes from Lebanon, but she studied type design at the University of Reading. She belongs to the generation of young, cosmopolitan typographers who attend various conferences or contribute their views to miscellaneous magazines and internet discussions. On stage, Nadine seems to be at home, the hostesses had trouble to ensure that she leaves some room for the following speaker... Of course, I am downplaying a bit again. Her talk was clever and demonstrative in showing the most common errors when creating signs or logotypes which combine the Latin and Arabic script, and it offered some options of combining these seemingly conflicting alphabets without forcibly latinising the Arabic (i.e. by adding serifs). Nadine also introduced her new font designed for regular typesetting. It contains both Latin and Arabic characters designed to be compatible with each other. Most Arab speakers agreed that the lack of well-designed Arabic fonts is the biggest flaw faced by the Arab graphic design.

The talks which drew the attention of the audience were, of course, numerous. The real stars were Jean François Porchez and Reza Abedini, permanently surrounded by a crowd of admirers begging for a signature or for picture posing. Long applause concluded the talk by successful young Lebanese designer living in Netherlands Tarek Atrissi. Graphic design does not have a long tradition in Lebanon, so Tarek tried to impress the students among the audience and to show them the way to success, which he was among the first to reach, even on the international scale.

As a member of the audience, I have asked myself several times whether talks about the most special details of Latin alphabet make any sense for the mostly Arab audience. However, as Dan Reynolds accurately noted in his report for the Typographica server, these details "are exactly the sort of future that Arabic type designers have to look forward to when their profession comes of age".

When the organisers invited the people participating in the conference preparation on stage at the end of the conference, it seemed that the only people remaining in the audience were the speakers. I realised that the students have adopted the conference as their own and they did not hesitate to dedicate their time to its preparation. I have recollected a sad comparison with the Prague ATypI conference, which evoked almost no interest among the Czech students. The Lebanese students did not waste their opportunity. I am looking forward to the next conference in 2007 already.

[translation Olga Neumanová]

← Arabský nápis je fonetickým přepisem názvu obchodu The Body Shop. **NADINE CHAHINE** na tomto příkladu kritizovala nikam neveducí pokusy o poměrně častou latinizaci arabského písma, zejména přidávání patek. Autor nápisu zcela ignoruje způsob, jakým jsou jednotlivé arabské znaky psány a spojovány v tradiční kaligrafii, a navíc přidává velmi amatérské novotvary.
Arabic sign is a phonetic transcription of "The Body Shop". NADINE CHAHINE used this example to criticise useless and common attempts to La tinize Arabic type, especially by adding serifes. Author of the sign totally ignores the way Arabic characters are written and connected to each other in the traditional calligraphy. He (she) also added dilettant new forms.

↙ „V roce 2003 mě vláda Kataru vyzvala, abych vytvořil vizuální identitu země počínaje logem přes tištěné propagační materiály až po webové stránky (www.experienceqatar.com). Vizuální identita měla zprostředkovat reálný obraz země, propagovat její dědictví a tradice a obsáhnout také moderní a futuristické národní aspekty. Měla být akceptovatelná jak pro obyvatele Kataru, tak představit zemi západním návštěvníkům jako luxusní turistickou i obchodní destinaci. Měla být jednoduchá, čistá a měla výrazně zobrazovat arabského ducha. Ani na chvíli jsem nezapochyboval, že použiji arabskou kaligrafii, která je esencí arabské kultury. Po nepřeberném množství pokusů jsme nakonec vybrali velmi jednoduchou variantu, která sestávala ze dvou řádků – kaligrafického nápisu arabského slova Katar na prvním a latinkového slova Katar na druhém řádku. Jednodušší už to být nemohlo. Pro arabského čtenáře říká logo, co má, tedy: Katar. Pro ostatní je kaligrafie abstraktní formou, která může připomínat písečné duny, vlny na moři, nebo dokonce úsměv." Z přednášky **TAREKA ATRISSIHO**.
"In 2003 I was invited by the government of Qatar, to develop the visual identity for the country, from logotype to all printed and web promotional materials (www.experienceqatar.com). The identity had to project the real image of the country, maintain its heritage and tradition, and also incorporate the modern and futuristic aspects of the nation. The visual identity needed to relate to the people of Qatar, yet communicate well to a western audience and promote Qatar as a luxury tourist a business destination. Most importantly, it had to be simple, refined, and with a strong Arabic flavour. There was no doubt that I wanted to use Arabic calligraphy in the identity, the essence of the Arabic culture. Various and endless calligraphic and typographic approaches were developed on the word of Qatar, until a combination of two different word lettering lead to the used unique and innovative calligraphic style. The logo was simply the Arabic word Qatar, in Arabic calligraphy, with the Latin word of Qatar underneath. It couldn't be more simple. For the Arab reader, it said what it is: Qatar. For the non-Arab reader, the calligraphy becomes an abstract form, showing either sand dunes, waves of the sea, or even a smile." From the talk of TAREK ATTRISI.

→ „1. dubna 1977 publikoval respektovaný britský list The Guardian speciální přílohu k desátému výročí objevení malého souostroví v Indickém oceánu. Jmenuje se Sans Seriffe a je tvořeno dvěma ostrovy – Upper Caisse a Lower Caisse. Hlavní město se jmenuje Bodoni a vládne mu generál Pica. V příloze si zaplatilo reklamu hned několik významných společností. Texaco například vyhlásilo soutěž o dovolenou na pláži Cococobana na ostrově Sans Seriffe a Kodak požádal čtenáře o zaslání prázdninových snímků pořízených na ostrově. Není třeba zdůrazňovat, že v redakci Guardianu po celý den vyzváněly telefony, jak se lidé snažili dozvědět o těchto idylických ostrůvcích více." Z přednášky **STEPHENA BANHAMA**.
"On April 1, 1977 the highly respected British Newspaper The Guardian published a special supplement honouring the 10th anniversary of the tiny island located in the Indian Ocean. The nation was called Sans Seriffe and was made up of two islands – Upper Caisse and Lower Caisse. Its capital was Bodoni and its ruler was General Pica. Included in the supplement were paid advertisements by prominent companies. Texaco had a competition to win a holiday on Cococobana beach in Sans Seriffe whilst Kodak asked readers to send in their favourite holiday snaps from there. Needless to say, the Guardian's phones rang hot all day with readers wanting to get more information on this idyllic Island." From the talk of STEPHEN BANHAM.

kosmopolitních typografů, která se suverénně pohybuje na nejrůznějších typografických konferencích či přispívá svými názory do časopisů a internetových diskuzí. Nadine je na pódiu jako doma, konferenciérky měly co dělat, aby pustila ke slovu dalšího přednášejícího... Její příspěvek však vtipně a názorně odhalil nejčastější chyby při vytváření nápisů či logotypů kombinujících latinské a arabské písmo a naznačil možné způsoby, jak tato dvě zdánlivě neslučitelná písma spojit v jeden celek, aniž by se arabské písmo násilně latinizovalo přidáním serifů apod. Nadine také publiku představila svůj nový font určený pro běžnou sazbu, který obsahuje jak latinku, tak arabské znaky, navržené tak, aby byly vzájemně kompatibilní. Jak se většina arabských přednášejících shodla, nedostatek kvalitních arabských fontů je jeden z největších problémů, se kterým se arabský grafický design potýká.

Přednášek, které oslovily publikum, bylo mnohem víc. Skutečnými hvězdami byli Jean François Porchez a Reza Abedini, kteří byli neustále obklopeni houfem obdivovatelů žadonících o podpis nebo o společnou fotografii. Dlouhý potlesk sklidil také mladý úspěšný libanonský designér žijící v Nizozemí, Tarek Atrissi. Grafický design nemá v Libanonu dlouhou tradici, a tak se Tarek snažil zapůsobit zejména na studenty mezi posluchači a ukázat jim cestu k úspěchu, jehož jako jeden z prvních dosáhl i v mezinárodním měřítku. Jako posluchač jsem si několikrát položil otázku, zda mají přednášky zabývající se naprostými detaily latinské abecedy pro převážně arabské publikum nějaký smysl. Jak ale trefně poznamenal Dan Reynolds ve své zprávě pro server Typographica, tyto detaily jsou přesně tím, na co se mohou v budoucnu arabští typografové těšit, až jejich profese vyzraje. Když po poslední přednášce pozvaly organizátorky konference na jeviště každého, kdo se podílel na její přípravě, v hledišti zůstali snad jen přednášející. Došlo mi, že studenti vzali konferenci skutečně za svou a neváhali věnovat svůj čas její přípravě. Vybavilo se mi smutné srovnání s pražskou konferencí ATypI, o kterou byl ze strany českých studentů naprosto minimální zájem. Libanonští studenti svou příležitost nepromarnili. Už teď se těším na další konferenci v roce 2007. ✖

← FILIP BLAŽEK

← NADINE CHAHINE

← REZA ABEDINI

تحت طائلة المسؤولية

PARKING

ممنوع دخول السيارات بعد الساعة ٥ مساءً
إلاّ للمشتركين فقط تحت طائلة المؤولية

DÉFENSE DE STATIONNER LES voitures APRÈS 5 H. PM sauf pour les ABONNÉS

No permit to stay vehicles after 5 PM
Except for member ships

NAGIB.A.ZAH
1889
PJ TAWIL
1882
1882

05 الاستقلال
05 الاستقلال
05 الاستقلال
05 الاستقلال
05 الاستقلال

لا إله إلا الله
محمد رسول الله

**EGYPT PSAL ZOBÁKEM IBISE
A HADEM POJATÝM PŘED SEBE
TAK PŘIMRAZIVĚ, ŽE VŠECHNO, CO BY
SE MOHLO V TĚLE STÁT,
DUŠE UŽ USKUTEČNILA...**
Vladimír Holan, Asklépiovi kohouta

**EGYPT WROTE WITH IBIS' BEAK
AND A SNAKE REACHING FORWARD
SO FROSTEDLY, THAT ALL WHICH COULD
HAPPEN INSIDE ONE'S BODY
HAVE BEEN HAPPENED THROUGH ONE'S SOUL...**
V. Holan, Cock for Asclepios

TO, CO UŽ TU BYLO, ALE TROCHU JINAK...

V minulém díle jste viděli na první pohled banální dovednosti „psaní" a „čtení" v pro ně nezvyklých rolích velmi nesamozřejmých činností. Pokusili jsme se ukázat, že jsou do těchto rolí obsazeny právem: vytáhli jsme něco z jejich minulosti a především jsme spekulovali o jejich původu.

Nesamozřejmostí triviálního čtení a psaní byl nade vší pochybnost vinen samotný původ našeho písma, tedy systému znaků pro jednotlivé hlásky. R. Bringhurst nás přivedl ke srovnání našeho, tedy řecko-latinského zápisu hlásek se znakovými systémy jiných kultur i k údivu nad neobvyklou měrou „abstrakce" v písmu naší kultury. Naše písmena se ukázala velmi nepodobná věcem, tedy tvarům věcí, které nám nabízí zrak, ačkoli sama písmena jsou prokazatelně vzata z téže říše zrakově přístupných tvarů a představují možná dokonce cosi jako elementární tvary (o tom snad jindy).

Tvary písmen jsou v tomto smyslu Bringhurstem a Gillem shledány překvapivě čistými, „abstraktními" znaky, nikoli pouhými obrazy věcí, ale věcmi svého druhu.

NEDOROZUMĚNÍ NAD ABSTRAKCÍ

V úvahách o obecných znacích písma i řeči se nám neustále podbízel pojem abstraktního, aniž bychom postřehli, jak povrchní a vlastně i dvojsmyslné by bylo mluvit jednoduše o abstraktním charakteru písma nebo řeči.

Za poměrně jednoduchým slovem, nadto evokujícím samu jednoduchost a čistotu tvaru, se překvapivě skrývá poměrně složitá a velice vyhraněná představa o způsobu, jak dospíváme k poznání. Obvykle se připisuje Aristotelovi, že nalezl počátek slov a pojmů ve schopnosti člověka vytěžit a uchovat z opakované smyslové zkušenosti s naprosto jedinečnými věcmi, živoky a znaky jakýsi odlesk základních rysů, které se u pozorovaných věcí shodují. Tak se ukazuje, že jsme schopni u konkrétních jevů, které jsou svou povahou vždy stejně unikátní jako konkrétní písmena nebo tvorové, poznat jejich zásadní,

WHAT HAS BEEN SAID BEFORE, BUT IN OTHER WORDS... In the last issue, we demonstrated how the seemingly trivial activities of "writing" and "reading" may take on an unusual attire of a very non-evident operation. We attempted to point out that this attire, in fact, suits them rightly, by shedding light on some of their history, and, above all, through speculating about their origin. The non-implied triviality of reading and writing was undoubtedly to blame on the very origin of our alphabet, that is, a system of symbols denoting all the vowels and consonants. Robert Bringhurst was our moderator in comparing our Greco-Roman writing system and the character systems of other cultures. He also made us wonder about the unusual level of abstraction, characteristic for the writing system of our culture. Our letters proved to be very different from things, that is, from shapes of things offered to us through our sense of vision, despite the fact that letters are taken from the same realm of visually-accessible shapes, and they may even be some sort of elementary shapes (on this, we might possibly contemplate later).

By Bringhurst and Gill, the shapes of letters are thus in this sense found to be surprisingly clear, "abstract" shapes – not just images of things, but things of their own kind.

MISUNDERSTANDING OF ABSTRACTION

Contemplations on general features of writing and speech were constantly undermined by the construct of the abstract, and we did not notice how desultory and even ambiguous it would be to speak simply of abstract character of writing or speech.

Relatively simple word which even evokes the simplicity and clarity of shape hides, surprisingly, quite complicated and definitely very specific idea on how we come to understanding. An idea usually ascribed to Aristotle states that the beginning of words and notions was found in the human ability to extract and preserve some basic features, common to all observed things, from the repeated sensual experience which we have with absolutely unique life forms, things, and signs. Thus it becomes clear that we are able to take individual, unique things (as unique as letters themselves), we recognise their non-passing, stable essence, we categorise them by sort and assign them their

TYPO TOP: **ZINE Slab display (regular, extrabold),** Font Font – RK Meroitic (Hieroglyphics)

nepovrchní, podstatnou podobnost a vytvořit pro ně druh, pojem - slovo. Jsme schopni takto třídit a slučovat do druhů a rodů podle podstatných znaků i na první pohled tak nepodobná konkréta jako je krysařík a vlkodav.
Etymologie odkazuje u slova „abstraktní" pochopitelně k latině (abs-traho), ale v pozadí stojí právě popsaný proces, resp. schopnost abstrakce neboli vytahování oněch podstatných obecných znaků z konkrétních jevů.
V naší souvislosti to znamená, že jednoduché, obecné tvary jsou odvozeny ze složitějších, tedy abstrahovány. Existují tedy v mnohem slabším smyslu než věci. Jsou-li písmena abstraktní v tomto smyslu slova, který považujeme za etymologicky věrný, pak nejsou ani věcmi vedle věcí (Bringhurst, Gill), natož elementárními tvary, ale „jenom" zjednodušenými znaky podstatných tvarů závislých na konkrétních jevech.
My jsme se nicméně pokusili „abstraktní charakter písma" užívaného Řeky od dob kodifikace nejstarších literárních památek vysvětlit odkazem na Platonovu dialektickou rozpravu o volbě pravého poměru jednoty a mnohosti z dialogu Filébos. Lidský hlas je v jistém smyslu jeden jako proud zvuků a zároveň nekonečně mnohý, protože se žádný zvuk přísně vzato neopakuje. Pravá míra mezi zhruba sedmadvaceti zvuky hlásek opatřenými významem a zbytkem neslovotvorných, nonverbálních zvuků se ukazuje pro náš kulturní prostor zásadní a do jisté míry vysvětluje i úspěšnost řečtiny, latiny, příp. angličtiny v dobách prolínání kultur.
Poměrně dlouho se písmu jako nositeli myšlenky nedůvěřovalo a ústní podání, tedy slovo živé, požívalo nesrovnatelně větší vážnosti než text a čtení. Původ písma nám nicméně dotud zůstal velmi nejasný, ačkoli je už snad jasnější, v jakém smyslu se ukázalo nezbytným nejprve hledat původ řeči, a pak se teprve obrátit k původu písma. Postřehli jsme totiž, že se vztah písma k řeči velice podobá vztahu obrazu a jeho vzoru.
Řeč se vzápětí ukázala jako „myšlení potichu", myšlení v obecných pojmech, teprve pak ve slovech té které řeči nebo jazyka. Řeč a myšlení jsou univerzální, tedy v základní vrstvě sobě podobné, sdílené všemi, kdo myslí, mluví nebo čtou. Zároveň jednotlivé jazyky a způsoby jejich zápisu musí mít nějaký zpětný vliv na univerzální řeč samu. Proto se naše hledání původu řeči podobá výpravám, které kdysi od delty hledaly jediný velice vzdálený pramen veletoku, pramen rozlévající se do mnoha jazyků.

PÍSMO JAKO FARMAKON Z HERMOVY LÉKÁRNY Nad písmem si lze položit důležitou otázku dvojího znění, obě zajímavé, ačkoli neznáme odpověď ani na jednu. Proč vzniklo písmo, když máme s jeho počátky spojeno tolik svědectví o skepsi a nedůvěře k němu? Jak vzniklo písmo neboli jak si jeho vznik představit v kontextu kultur poloviny tisíciletí před Kristem? Přísně vzato se jedná o dvě otázky, ačkoli se většina odborníků v odpovědi na první uchyluje k odpovídání druhé.
Výklad o tom, jak vznikalo písmo, nechme stranou, protože bychom mohli podat vlastně jen seznam památek svědčících o poněkud překvapivé simplifikaci systému znaků. Možná by takový výklad mohl nechtě způsobit frustraci moderního čtenáře, který indoktrinován myšlenkou všeobecného pokroku předpokládá, že jeho řeč i písmo jsou nepoměrně přesnějším a dokonalejším nástrojem než písmo dávno mrtvých jazyků.
Otázku, proč písmo vzniklo resp. bylo vynalezeno, patrně nelze odpovědět způsobem, který očekává přísný vědec, ale snad jsou i jiné validní způsoby...
Muž stojící na hranici dvojího světa, jednoho, v němž vyrostl, a druhého, přicházejícího odkudsi z neznáma, podává svědectví nesmírné ceny. Tím mužem je pro naši kulturu Platon. Od Platona máme k dispozici jen zlomky děl, nadto leckdy pochybné pravosti. U něj máme uchováno dilema, zda psát, nebo se psaní vystříhat, jako nehraný problém volby mezi kreativitou, osobností a živostí ústní tradice a pevnou kodifikací myšlenky. Paměť světa, ve kterém Platon vyrostl, spočívala v Egyptě, takže podobně jako jeho předchůdci a současníci hleděl ke kultuře na Nilu se synovským respektem. Jeho odpověď na naši otázku je tedy situována do egyptských kulis a má podobu autorského mýtu (Platon, Faidros 274c-275b).
Egyptský Hermés, Theuth, jehož symbolem byl Ibis, představoval kromě svého patronátu nad přepravou všeho druhu (obchodnictví, zlodějství, kurýrská služba, interpretace textů, výklad věšteb, přeprava zemřelých do podsvětí) božského vynálezce. Platonovo vyprávění jej ukazuje při audienci u božského vládce Egypta Thamuse. Theuth se chlubí svými posledními nálezy a uměními (dáma, hrací kostky, čísla, počtářství, geometrie, astronomie), hlavně písmem.
A právě v úsudku o písmu se objeví nesoulad mezi oběma. Theuth vychvaluje písmo jako lék (farmakon) pro paměť, která povede k moudrosti. Chvála písma se nese v podobném duchu, v jakém jsme zvyklí jej chválit my, kteří do nezměrných archivů a rozličných pamětí ukládáme paměti vlastní. V extrémní podobě si lze představit zájezd japonských turistů fotografující cokoli pro ono uchování paměti v paměti přístroje, nekonečně spolehlivější než kreativní paměť lidská. Thamus umění písma nazve lékem, avšak ne pro paměť, ale pouhé upamatování, aniž by s ním spojoval jakoukoli moudrost. Řecké farmakon znamená vedle léku i jed a Theuthův vynález písma se tu ukáže právě tak dvojznačný jako slovo.
Lidé užívající umění písma na něj budou spoléhat, zapomínat je, a co je horší, budou v každé společnosti nepříjemní svou naučenou moudrostí. Principem této zkázy jmenuje Thamus zapomenutí člověka důvěřujícího písmu jako vnější, externí paměti na vnitřní paměť. Smysl výrazu vnitřní paměť je snad čímsi velice blízkým jungovským světům archetypů, jejichž souřadnice poskytují lidské zkušenosti celistvost. Rozpomínání se na věci zevně se děje z popudu „cizích znaků" (hypo allotrión typón). Zdá se, jako by písmo představovalo cizí, vnější znaky v protikladu ke znakům vlastním, vnitřním, o nichž se už ale nevypráví zhola nic. Vůbec je celý mýtus zaměřen k problematičnosti písma a velice nebezpečnému návyku člověka na něj spoléhajícího. Předjímá se tu nový druh homo scribens legensque, člověk píšící a čtoucí, člověk postupně se pohybující směrem ke znakům a teprve od nich k sobě, zvnějšňující se člověk. Homo sapiens, člověk moudrý, je opuštěn, protože je opuštěna vazba k moudrosti, tedy vnitřní paměť se svou vlastní strukturou znaků. Nabízí se otázka, jak vypadají tyto znaky a zda se kreativita při tvorbě písem nemůže stát vlastně návratem, nápodobou vnitřních znaků. Otázka skoro kabalistická...
Dříve jsme se ptali, proč bylo podle Platona vynalezeno písmo. Božskému Hermovi se chtělo projevit svou kreativitu právě tak, že vynalezl umění písma. Kromě toho jím měl v úmyslu léčit lidskou paměť a moudrost, neboť nakolik spolu souvisí paměť a moudrost, natolik se člověk upíná k uchovávání prchavých zkušeností a nutně hledá typos - znak. Nebezpečí paměti ukládané do onoho systému znaků (typoi), jemuž říkáme písmo, se však ukáže jenom těm, kteří dohlédají k jinému, původnějšímu kosmu původních znaků - archetypoi.

notion, their word. Thus, we are able to categorise particularities as different as a Pug and an Irish Wolfhound into species and families according to their important characteristics. The etymology of "abstract" points, of course, to Latin (abs-traho), but in the background, we sense the process just described – the ability to abstract, to extract the important general characteristics from individual phenomena.

In our context, this means that simple shapes are abstracted from the more complicated ones. They therefore exist in much weaker sense than things do. If letters are abstract in this sense of the word, they are not even things among other things (Bringhurst, Gill), let alone elementary shapes. They are "merely" simplified shapes, dependent on particular elements.

However, we have attempted to explain the "abstract character of the script" used by the Greeks since the earliest codified literary works by referencing to Plato's dialectic contemplation on the choice of the right balance between singularity and plurality, as it appears in the Philebos dialogue. In a certain sense, human voice is singular, if taken as a continuous stream of sounds, and, at the same time, infinitely plural, because no sound could be, strictly speaking, repeated. The right balance between the twenty seven sounds of consonants and vowels which bear meaning and the remaining non-verbal sounds appears to be vital for our cultural area. It may also, to some extent, explain the success of Greek, Latin, or English in our time of cultural cross-blending.

It took a fairly long time before script became a trusted bearer of thought, and oral tradition and commentary enjoyed much greater respect due to being a living word, than written text and reading did. The origin of script, however, remains unclear, although, as we hope, it is now clearer in which sense it seemed necessary to search for the origin of speech first, and only then look for the origin of script. We realised that the relationship of script and speech very much resembles the relation of an image and its model.

Speech subsequently appeared to be, in fact, "quiet thinking", thinking in general terms and only later in words of a certain language (or-speech). Speech and thinking are universal and thus in essence resembling each other. They are shared by all who think and speak, or read. At the same time, the individual languages and their writing systems must in turn influence the universal speech itself. This is why our quest for the origin of speech resembles the voyages setting off in a river delta and searching for the distant source of a great river, a source which has the shape of many river tongues.

SCRIPT AS A REMEDY FROM HERMES' APOTHECARY One important question of two wordings, both interesting, although unanswered, may be asked when contemplating script. Why did script ever appear, even though we have so much evidence about the scepticism and distrust which it originally received? How did script emerge, or how to visualise this process in the context of the cultures existing around 500 B.C.? Strictly speaking, these are two questions, but many professionals resort to answering the second question when confronted with the first.

Let us leave the commentary on the appearance of script aside – we could simply provide a list of monuments testifying on the process of rather surprising simplification of the sign system. Such lesson could inadvertently cause the modern reader to become frustrated, since he, indoctrinated with the common idea of general progress, assumes that his speech and script are much more precise and, all in all, perfect tools, than the scripts of languages long dead could be. The question of why script appeared or was invented probably cannot be answered in a way acceptable to a strict scientist. However, let us hope that other valid approaches exist...

A man standing on the boundary line of two worlds, of one, in which he has grown up, and the other, coming whom a strange, unknown world, passes on an invaluable testimony. In our culture, this man is Plato. Until Plato's time, we have only fragments of works, of doubtful origin besides. On the contrary, Plato's dilemma of whether to write or whether it would be better to avoid writing was preserved. It is a genuine problem of choice between creativity, personality and vitality of oral tradition and, on the other side, the rigid codification of thought. The memory of the world in which Plato grew up was preserved in Egypt, so he looked at the culture of Nile with a son's respect, just as his predecessors and contemporaries did. His answer to our question on the reason for the invention of script is thus embedded into Egyptian scene and it has the form of an authorial myth (Plato, Phaidros, 274c–275b).

The Hermes of Egypt, Theuth, whose symbol was Ibis, was a divine inventor, apart from being a patron of all sorts of transport (trade, theft, messenger services, interpreting of texts, interpreting of omens and prophecies, transport of the dead into the underworld). Plato's story finds him during an audience with Thamus, the divine ruler of Egypt. Theuth proudly presents his latest inventions and arts (chequers, dice, numbers, counting, geometry, astronomy), and he is most proud of the art of writing. And it is the opinion about script which divides the two. Theuth praises script as the remedy (farmakon) for memory which will lead to wisdom. His praise of script resembles the manner in which it is praised by us, who save our own memories into immeasurable archives and other memories. If taken to extreme, one may imagine a group of Japanese tourists who photograph everything in order to preserve it in a memory of a machine, which is much more reliable than our own, creative memory. Thamus, however, does not call script a remedy for memory, but for mere reminding, which he does not associate with any wisdom at all. The Greek farmakon means a remedy or a cure, but also a poison. Theuth's invention of script is unveiled to be as ambiguous as this word. People who will use the invention will rely on it, they will forget, and, what is worse, they will be well-read and thus bothersome with their learned wisdom to every society. The principle of this decay is, according to Thamus, the limbo of a man who relies on script as on his external memory, thus forgetting the inner memory. The meaning of the expression "inner memory" may be close to the Jungian archetypal worlds, whose coordinates give the human experience its integrity. Besides, the external remembering of things is motivated by "foreign signs" (hypo allotrión typón). It seems that script consists of foreign, outside signs, as opposed to proper, inner signs, which this story, however, does not explain at all. The whole myth concentrates on the problematic character of script and on the dangers to the addicted man who relies on it. New species of a man, Homo Scribens Legensque, is anticipated here. It is a man of writing and reading, a man who starts towards the signs and only from signs he takes the direction towards himself, an externising man. Homo Sapiens, a wise man, is neglected, because the ties to wisdom are abandoned, that is, the ties to inner memory with its own sign system. A question occurs of how these inner characters look, and whether the creativity in type designing could possibly become a comeback to or an imitation of these inner signs. A question almost cabalistic. Of course, our initial question concerned the origin of script according to Plato. The divine Hermes wanted to express his creativity through the invention of script. Besides, he intended to use it as a cure for human memory and wisdom, because so long as memory and wisdom share something in common, a man clings to preserving his transient experiences and he inevitably searches for typos – a sign. The danger of memory preserved in the sign system (typoi) called script is revealed only to those who reach further away with their vision, to a different, more authentic cosmos of the original signs – archetypoi.

[translation Olga Neumanová]

Saki Mafundikwa

René Knip

✖ TYPO BERLIN 2005 Dříve vydržel obal výrobku desítky let beze změny. Se zrychlováním životního tempa a s příchodem klipovité společnosti vzrůstá potřeba neustále lidi zahrnovat novými a novými zážitky, šokovat je nebo burcovat, zkrátka nenechat je v klidu. Dá se to ostatně ukázat i na designu: my děláme změny zákazníkům, přitom se nám mění počítače, pracovní nástroje, programy... A přesně to se pro 1400 návštěvníků snažila od 19. do 21. května postihnout konference Typo Berlin 2005 s mottem **Change – Změna**.
Vrcholem konference zdaleka nebyly jen úvodní přednášky, o kterých píšeme v úvodníku. Za pozornost stály také dvě lehce se překrývající prezentace historie abecedy DIN. Kdo měl zájem, mohl se tak poprvé souhrnně něco dozvědět o kořenech písma, které významně ovlivnilo grafický design 90. let, když se z německých dálnic rozšířilo do počítačů grafiků po celém světě. Paradoxně tak skončilo výrazně německé písmo třeba v logu českého Národního divadla... Pro čtenáře Typa bude zajímavé, že jsme se s autorem přednášky, **Albertem-Janem Poolem**, domluvili na článku, který popíše zajímavý vývoj této abecedy. Otiskneme jej společně s rozhovorem o digitalizaci písma FF DIN, kterým se Pool proslavil.
Jako z jiného světa (však také z jiného světa byla) působila prezentace **Saki Mafundikwy** o afrických nelatinkových písmech. Ukázala kořeny a prostředí, ve kterém tyto originální abecedy vznikly. Zároveň většině účastníků vyvrátila mýtus, že Afrika před příchodem Evropanů žádnou psanou kulturu neměla – více se můžete dozvědět v knize Afrikan Alphabets, kterou vydalo nakladatelství Mark Batty Publisher (**www.markbattypublisher.com**). Ale hlavním důvodem zařazení Mafundikwyho přednášky byla opět změna: Saki představil svůj téměř misionářský projekt – Zimbabwe Institute of Vigial Arts (**www.ziva.org.zw**), pokus přispět ke změně neutěšené situace v mateřském Zimbabwe. Mafundikwa, absolvent Yale University a dlouholetý art director žijící a pracující v New Yorku, dospěl k závěru, že Afričané si musejí pomoci především sami: vrátil se do rodné země, aby zde založil první uměleckou školu, která dává příležitost uplatnit a rozvíjet talent i těm nejchudším. A pak že grafický design nemůže měnit svět! Na téhle prezentaci Neville Brody evidentně chyběl...
Podnětná byla rovněž přednáška **Gerarda Ungera** o typografii před tisíci lety. I Unger zvolil kontextový přístup a ukázky starých románských nápisů doplňoval jak výkladem architektonických slohů a dobových reálií, tak ukázkami práce současných typografů, kteří se románskými písmy inspirovali. Ungerova přednáška byla pro velký zájem dokonce opakována, vtipně se tak zaplnila mezera po přednášejícím, který se omluvil.
Z dalších přednášek stojí za zmínku zajímavý projekt **Johannese Bergerhausena** Decodeunicode (**www.decodeunicode.org**), který se snaží přiblížit a zlidštit standard Unicode. Jde o webovou databázi všech znaků Unicode 4.0.1, do které může každý registrovaný uživatel přispívat svými znalostmi, např. v jakém jazyce se daný znak užívá, jaká je jeho historie apod. I Johannes Bergerhausen přislíbil podrobný článek o projektu pro jedno z příštích čísel časopisu Typo.
Zajímavě přednášel brazilský delegát ATypI a redaktor skvělého časopisu **Tupigrafia** (**www.tupigrafia.com.br**) Claudio Rocha o tradicích brazilského designu a změnách, které v něm probíhají. Narváno bylo na prezentaci české a slovenské experimentální typografie **Johanny Balušíkové** a **Alana Záruby**.
Pořadatelé opět připravili konferenci perfektně, až na jednu maličkost: nějak se nedokázali vyrovnat s videoukázkami přednášejících. Kvůli chybějícímu kodeku musel konferenci místo Louise Rosseta neplánovaně zahájit **René Knip**, což se nakonec ukázalo jako mimořádně šťastná náhoda. Ale ani dalším se nevedlo dobře, technici museli během přednášky měnit počítače za jiné, a když se nakonec video spustilo, zapomínali pouštět zvuk. Že by právě tohle byla ona avizovaná Change?
Změna v typografii nemusí nutně znamenat novou formu písma, změnu může reprezentovat i Helvetica, pokud jste dostatečně invenční – tak to předvedl **Jakob Trollbäck**, jehož studio se specializuje na typografickou animaci. Titulky k hollywoodským filmům, tenisky Nike létající jako motýli nebo úchvatné self-promo-video spočívající v mnohokrát opakované scéně ze Scorseseho kultovního filmu Goodfellas.
Součástí konference byla také putovní výstava **Fiffteen** (**www.fontfont.com/fiffteen**) představující 15 let fungování firmy FontFont, průkopnické společnosti v distribuci digitálních písem, a experimentální projekt FUSE. Výstavní panely přibližují nejvýznamnější typografy, kteří pod značkou FF během oněch 15 let prodávali svá písma.
Změna byla určitě zajímavá a konferenci prospěla. Příští rok očekáváme další změnu, žádná konference nemůže zůstat stejná. **[redakce]**

✖ TYPO BERLIN 2005 In the old times, one design of packaging lasted for years without change. With our lifes accelerating, the video clip society of today needs to shower people with new and new experiences, to shock and to agitate them, in short, it cannot leave them at peace. This may be demonstrated on design itself: as we change the designs for our customers, our own computers, tools and programmes keep changing, too. This is what the Typo Berlin conference tried to communicate to its 1400 visitors through its motto – **Change**.
The introductory talks mentioned in the editorial were not the only highpoint of the conference. Worth visitors' attention were also two slightly overlapping presentations dedicated to the history of the DIN alphabet. The audience had a great opportunity to hear a consistent talk on the roots of the font which had so significantly influenced the graphic design of the 1990s, as it spread from German highways into the computers of graphic designers around the world. It is a paradox that this characteristic German typeface thus appeared in, say, the logo of the Czech National theatre... The readers of Typo will be pleased to learn that the author of the talk, **Albert-Jan Pool**, promised to write an article describing the course of development of this interesting typeface. We will publish it together with an interview on digitalisation of the FF DIN typeface which made Pool famous.
Saki Mafundikwa's presentation seemed to come from another world, as it really did. It was dedicated to the non-Latin scripts of Africa, and it introduced the audience to the roots and the environment from which these original scripts were born. It also uprooted the myth that before Europeans came, Africa did not have its own written culture. You can learn more about this phenomenon in the book Afrikan Alphabets, published by Mark Batty Publisher (**www.markbattypublisher.com**). However, the main reason why Saki Mafundikwa held his talk was change: Saki presented his almost misionary project – Zimbabwe Institute of Visual Arts (**www.ziva.org.zw**), an attempt to change the dismal situation of his native Zimbabwe. Mafundikwa is a graduate of Yale and long-term art director, living and working in New York. He came to the conclusion that it is the Africans who must help themselves: he returned to his native country to establish its first art college, offering an opportunity of applying and cultivating their talent even to the poorest students. Who says that graphic design cannot change the world? Neville Brody apparently missed this presentation...
Gerard Unger held an inspiring talk on typography of a thousand years ago. Unger, too, have chosen a contextual approach. His samples of old romanesque signs were complemented by a commentary on architecture and on the customs of the period, together with examples of works by contemporary typographers who were inspired by romanesque typefaces. Unger's talk was even repeated due to the great interest of the audience, thus suitably filling a gap appearing after one of the speakers cancelled his talk.
From the rest of the lectures, it is worth to mention the interesting project of Johannes Bergerhausen Decodeunicode (**www.decodeunicode.org**), which attempts to make Unicode more approachable and human. It is a web database of all the Unicode 4.0.1 characters, and all its users may contribute to it with their knowledge, adding information such as which languages use a certain character, what is its history etc. Johannes Bergerhausen, too, promised an article for one of the following issues of the Typo magazine.
Brazilian delegate at ATypI and the editor of great **Tupigrafia** magazine (**www.tupigrafia.com.br**), Claudio Rocha, engagingly spoke about the tradition of design in Brazil and about the changes it is undergoing. The audience room was nearly too small during the talk on Czech and Slovak experimental typography by **Johanna Balušíková** and **Alan Záruba**.
The running of the conference was, again, flawless, with one little exception: the organizers were somehow unable to deal with video presentations of the speakers. The conference had to be opened by **René Knip**, instead of the originally planned talk by Louis Rosseto, all because of a missing codec. This, however, proved to be exceptionally lucky. Nevertheless, the same problems pervaded, technicians had to replace machines during the talks, and when the video was finally running, the sound failed to appear. Could this be the preannounced Change?
In typography, change does not necessarily mean a new form of a typeface. It is possible to work creatively even with the good old Helvetica, once you have the ideas – this was sufficiently manifested by Jakob Trollbäck, whose studio specialises in typographic animation. Subtitles of Hollywood films, Nike trainers flying like butterflies, or the breathtaking self-promo-video, based on the repetition of one scene of the cult film by Scorsese, the Godfellas.
The conference also included travelling exhibition Fiffteen (**www.fontfont.com/fiffteen**), presenting the 15 years of existence of the FontFont company, one of the pioneers of digital typeface distribution. It also presented the FUSE experimental project. The exhibition banners introduce the leading typographers who sold their typefaces under the FF label during those 15 years.
Change was interesting and it did the conference good. Next year, we expect new change, since no conference can stay the same. **[the editors]**

TYPO.TEXT **Nimbus Sans** Novus URW++ → **Fette Engschrift URW++**

✖ EVERT BLOEMSMA, 1958–2005 Evert Blomsma absolvoval uměleckou akademii v Arnheimu v Nizozemí roku 1981. Chvíli pracoval jako tiskař a grafik v Haagu a Arnheimu, až zakotvil v Hamburku u firmy URW. Své první písmo digitalizoval již roku 1987 na velkém sálovém počítači.
V letech 1990–1991 pracoval jako typograf v Océ, kde měl na starosti tvorbu bitmapových písem pro laserové tiskárny. Zde se podrobně seznámil s efektem výstupu písma v nízkém rozlišení a jeho vlivu na tvary písma. Od roku 1991 pracoval jako grafik, typograf a fotograf na volné noze. Kromě toho se zabýval technickými záležitostmi kolem písem pro firmy Monotype a FontShop.
O architektuře, písmu a fotografii psal do mnoha časopisů (Forum, Page aj.).
Bloemsma učil design na Art Academy of Breda v Arnheimu. Zemřel 22. dubna 2005.
I kdyby vytvořil za svůj život jenom písmo **FF Legato**, zapsal by se do dějin tvorby písma velkým písmem. **„Podobně jako u dřívějších návrhů, Bloemsmovy úvahy vedly k vytvoření písma, které je nejen originální a čerstvé, ale také velmi čisté a použitelné,“** napsal o něm Jan Middendorp v knize Dutch Type.
Kromě písma FF Legato (2004) vytvořil ještě FF Balance (1993), FF Cocon (1998/2001) a FF Avance (2000). **[the editors]**
→ www.evertbloemsma.nl/
→ typographi.com/000996.php
→ www.myfonts.com/person/bloemsma/evert/
→ www.daidala.com/25sep2002.html

Tato publikace je vytištěna na papíru Black Label Mat 250 g/m² (obálka) a 150 g/m² (vnitřní listy).

ANTALIS s. r. o., Office Park Nové Butovice, Bucharova 1314/8, 158 00 Praha 5
tel.: +420 233 113 211, fax: +420 233 113 223, e-mail: antalis@antalis.cz, **www.antalis.cz**

SIMPLY CLEVER

ŠKODA AUTO

ŠkodaOctavia Combi

ZA FORMOU SE SKRÝVÁ FUNKCE, ZA OCENĚNÍM VÝJIMEČNÝ DESIGN

DESIGN 2005

Národní cenu za design, udělovanou každoročně Design centrem ČR, letos získala Octavia Combi. Vy získáváte příležitost rozhodnout se pro vůz, jehož jedinečnou karoserii a dlouhé měkké křivky nikdo nepřehlédne.

www.skoda-auto.cz

↑ **REZA ABEDINI** Book cover / knižní obálka, 2000